ИСКУССТВО КИНО

2005

первый развлекательный
КИНО
21:00
Большой Куш
Люди в чёрном - 2

ПОЛ
УОКЕР

ДЖЕССИКА
АЛЬБА

СКОТТ
КААН

ЭШЛИ
СКОТТ

ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В РАЙ!

СМОТРИТЕ В КИНОТЕАТРАХ С 20 ОКТЯБРЯ

www.inparadise.ru

COLUMBIA PICTURES

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑**«КИНОТАВР»-2005: УДАЛЕННЫЙ ДОСТУП** ТРУДНО ТРЕБОВАТЬ, ЧТОБЫ В НЕВНЯТНОМ ОБЩЕСТВЕ КИНО БЫЛО ВНЯТНЫМ *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* ❑**«ПЕРВЫЕ НА ЛУНЕ»: ДЕКОНСТРУКЦИЯ «СТАРОГО» И «НОВОГО» КИНОЯЗЫКА** РЕЧЬ В ЭТОЙ ИСТОРИИ НЕ О ПРОШЛОМ. ЭТО ПОПЫТКА СОЗДАТЬ НОВУЮ РЕАЛЬНОСТЬ ИЗ СТРОЙМАТЕРИАЛОВ ПРЕЖНЕЙ *САША КИСЕЛЕВ* ❑**КИНО — ЭТО ВЕДЬ ТОЛЬКО ИГРА** МЕНЯ В РАБОТЕ СЦЕНАРИСТА НИКАКИЕ ЛАВРЫ НЕ ВОЛНУЮТ. ВОЛНУЮТ ТОЛЬКО ДЕНЬГИ И КАЧЕСТВО *КОНСТАНТИН МУРЗЕНКО* ❑**МИР КАК ИСКУССТВЕННО СОЗДАННАЯ ИЛЛЮЗИЯ** НОВЕЙШИЙ ГОЛЛИВУДСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ ПРЕДЛАГАЕТ НОВУЮ МЕТАФИЗИКУ, ИНТЕРПРЕТИРУЮЩУЮ АКТ ТВОРЕНИЯ КАК СТУДИЙНОЕ ПРОИЗВОДСТВО *БОРИС ГРОЙС* ❑**ПРОСТО СПОСОБ ЖИТЬ** Я НЕ ТОТ ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ИГРАЕТ И ЖИВЕТ, Я ТОТ, КТО ЖИВЕТ И ИГРАЕТ *ДАНИЭЛЬ ОТЁЙ* ❑**СУДЕБ СКРЕЩЕНЬЯ** МОЖНО СКАЗАТЬ, ЧТО «ОСТРОВА» — ЭТО СЕРИАЛ О ПОСЛЕДНИХ ПОЭТАХ. НО НИКАКИЕ ОНИ НЕ «ПОСЛЕДНИЕ» *ВИТАЛИЙ ТРОЯНОВСКИЙ* ❑**ПРОЩАНИЕ НАРОДА С ОТЦОМ** «ЧЕГО ОНИ БОЯТСЯ? — УДИВЛЯЛИСЬ МЫ. — ПОКУШЕНИЙ? НО ВОЖДЬ-ТО УЖЕ ПОМЕР!» *ВИТАЛИЙ МЕЛЬНИКОВ* ❑**ПЕТР I ПЕРИОДА ГОЛЛАНДСКОЙ СТАЖИРОВКИ** ТАК ПОЛУЧИЛОСЬ, ЧТО ВМЕСТО СЕКРЕТА ПРИГОТОВЛЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКИХ СПАГЕТТИ РУССКИЙ ЦАРЬ ПРИВЕЗ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГ СЕКРЕТ ИЗГОТОВЛЕНИЯ КИТАЙСКОГО ШЕЛКА *ПИТЕР ГРИНУЭЙ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №9/05

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ЕЛЕНА СТИШОВА — НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Радио есть, а счастья нет
«Кинотавр»-2005

20
ИГОРЬ МАНЦОВ
Хорошая могила
«Бедные родственники», режиссер Павел Лунгин

24
ДМИТРИЙ БЫКОВ
Бедные души, или Мертвые родственники
«Бедные родственники», режиссер Павел Лунгин

РЕПЕРТУАР

31
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Какой теперь креатив
«Мама не горюй—2», режиссер Максим Пежемский

36
САША КИСЕЛЕВ
Космическая одиссея, которой не было
«Первые на Луне», режиссер Алексей Федорченко

40
НИНА ЦЫРКУН
Расцвет мертвецов
«Земля мертвецов», режиссер Джордж Ромеро

43
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Искушение и наказание
«Чарли и шоколадная фабрика», режиссер Тим Бёртон

КОММЕНТАРИИ

49
ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ
Финский министр Виктор Петрович Демин

55
ЖАННА ВАСИЛЬЕВА
Вокруг Олимпа с фотоаппаратом

ИМЕНА

59
КОНСТАНТИН МУРЗЕНКО:
«Я пишу нормальные средние диалоги»
Беседу ведет Этери Чаландзия

68
НИНА ЦЫРКУН
Точка схода
Портрет Скарлетт Йоханссон

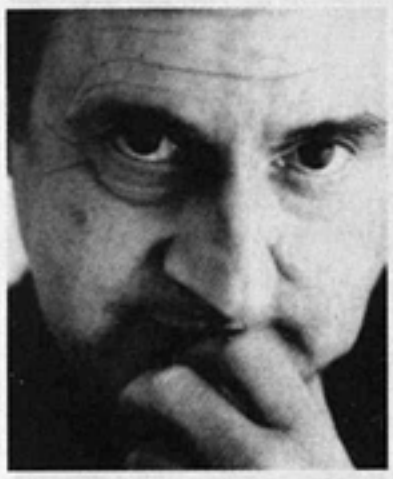
Р А З Б О Р Ы

77
БОРИС ГРОЙС
Порабощенные боги: кино и метафизика
«Метрополис», режиссер Фриц Ланг
«Матрица», режиссеры Энди и Ларри Вачовски
Реальность как продукция Метаголливуда

89
ЕЛЕНА СТИШОВА
Есть «Контакт»!
Киев-2005, I МКФ документальных фильмов

94
ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ
Профессия: куратор
Оберхаузен-2005

О П Ы Т



99
ДАНИЕЛЬ ОТЁЙ:
«...Насколько позволяет ремесло»
Интервью ведет Патрик Фабр

105
АБРАМ КЛЕЦКИН
Найти свое место
Интервью ведет и комментирует Дмитрий Десятерик

M E D I A

113
ВИТАЛИЙ ТРОЯНОВСКИЙ:
«Быть «островом» опасно для жизни»
Беседу ведет Евгений Цымбал

П У Б Л И К А Ц И И

125
МИХАИЛ КАЛАТОЗОВ
Дружба заклятых врагов
Письма из Голливуда

135
ВИТАЛИЙ МЕЛЬНИКОВ
Жизнь — кино
Воспоминания режиссера

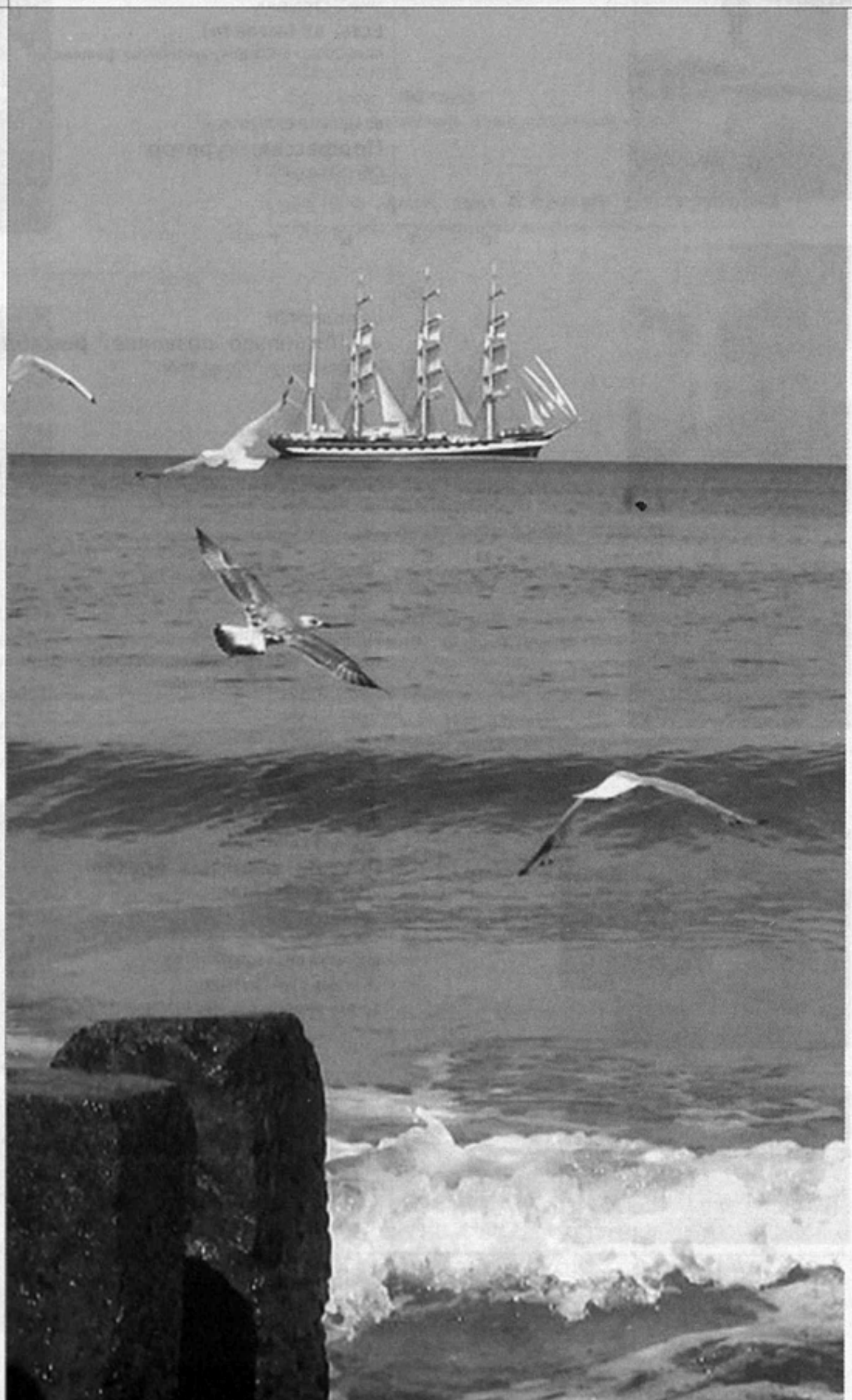
Ч Т Е Н И Е

161
ПИТЕР ГРИНУЭЙ
Золото

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



ЕЛЕНА СТИШОВА — НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Радио есть, а счастья нет

Отец «Кинотавра» Марк Рудинштейн долго прощался со своим фестивалем, все искал братьев по разуму и духу, кому он может доверить выпестованное и доведенное до совершеннолетия детище. И настал час: на традиционной пресс-конференции в начале апреля в присутствии отца-основателя было объявлено, что шестнадцатилетний «Кинотавр» обрел новых владельцев и попечителей в лице Александра Роднянского (председатель Совета попечителей) и Игоря Толстунова (генеральный директор фестиваля). Расставание давалось нелегко, настолько, что обоюдно было решено: в этом году Рудинштейн не приедет на фестиваль — как говорится, чтобы не было мучительно больно. Прошел слух, что он все-таки появился инкогнито, но я не знаю никого, кто бы его видел лично. Мне симпатична такого рода сентиментальность — свидетельство огромного душевного вклада в строительство старейшего отечественного фестиваля нового времени, на экранах которого складывалась история постсоветского кино.

Весть о вступлении «Кинотавра» в новую фазу каким-то неведомым нам образом проникла в ноосферу. В день торжественного открытия традиционное дефиле гостей и участников по звездной дорожке сопровождалось прямо-таки тропическим ливнем. Зонтики были совершенно бесполезным реквизитом, и если бы не пластиковые накидки, будто по-щучьему велению появившиеся на выходе из отеля, то Зимнему театру, только что отреставрированному, грозил бы срочный ремонт. Все обошлось, и потому в самый раз вспомнить, что дождь в начале пути — хорошая примета.

Отличительная особенность XVI «Кинотавра» — плотный деловой график. Помимо конкурсных, внеконкурсных и ретроспективных программ проводились предварительно подготовленные «круглые столы» с участием продюсеров, бизнесменов, режиссеров, актеров, критиков. Словом, весь фестивальный контингент был в работе и активно участвовал в восстановлении профессиональной кинематографической среды — одна из задач, поставленных новым руководством «Кинотавра». Дирекция отказалась от международного кинофестиваля, который обычно проводился в рамках «Кинотавра», но освободившееся время было тут же занято просмотрами, специально организованными для приглашенных в Сочи отборщиков международных фестивалей и предпринимателей, интересующихся перспективами российского кинорынка и кинобизнеса.

Кинокритики не ударили в грязь лицом и каждый вечер в час назначенный обсуждали фильмы конкурсной программы в присутствии

приглашенных авторов. Параллельно проходили семинары конкурсантов «Короткого метра», где давали мастер-классы крупные режиссеры — участники фестиваля.

Словом, жизнь удалась! Есть все основания надеяться, что «Кинотавр», как и задумано, превратится в фестиваль-семинар, фестиваль-дискуссию.

Е.С.

«Бедные родственники», режиссер Павел Лунгин

Елена Стишова. Особенность XVI Сочинского фестиваля, по-моему, в том, что он зафиксировал изменение структуры кинопроцесса, весьма симптоматичное, как увидим дальше. Иными словами, революция, о которой так долго говорили кинематографисты, свершилась. Родился конкурентоспособный русский блокбастер «Ночной Дозор», породивший семью «блокбастерят», каковые и были представлены в программах кинофестиваля: «Бой с тенью», «Побег», «Статский советник» «Жмурки», «Мама не горюй—2». «Турецкого гамбита», правда, не было, но не помянуть этот хит сезона, абсолютный рейтинговый чемпион, было бы неправильно. Это продукция той же масти, что и вышеназванные картины, образовавшие долгожданный прорыв в российском кино. Значение этого прорыва огромно, он сулит бурное развитие кинопромышленности. Ее становление мы наконец-то наблюдаем. Государство перестало быть основным заказчиком и радетелем кинопродукции. Можно смело констатировать, что главной фигурой кинопроцесса стал независимый продюсер. Не на одном только Сельянове, которого мы так любим, сошелся белый свет. Мы уже выучили имена Дишдишяна, Члиянца, Яцуры, Грибкова, Каленова etc.

Ты помнишь, мы пережили не один фальстарт, когда верилось, что наконец-то пройден Рубикон, кино вышло из фазы иррационализма, сформировались новые идеи и стало ясно, про что снимать. Мне особенно запомнился тот год, когда в конкурсе сошлись «Мусульманин», «Особенности национальной охоты» и «Время печали еще не пришло». То была рефлексия «русской идеи», причем под знаком критики и даже осмеяния наших «национальных особенностей».

Увы, это были очередные романтические иллюзии — насчет конца идеологический энтропии. Жизнь показала, что нынешний зритель отзывается не на новые смыслы, а на крутые аттракционы. Покуда российский кинематограф тихо загибался и слухи о его скорой кончине не казались сильно пре-

увеличенными, на глубине происходил невероятно важный процесс: одна за другой рушились мифологемы «киноискусства больших идей». *Менялась структура зрительских ожиданий.* На эти ожидания и ответили пришедшие в кинематограф реалисты, люди с новым экономическим сознанием, «рыночники». И у них покатило.

Вроде бы мы на правильном пути. Но не скрою, диспропорция в сегодняшнем отечественном репертуаре меня напрягает. Образно говоря, сегодняшний репертуар выглядит эдаким рахитиком: огромный живот — это блокбастеры и прочие экшн, а кривенькие ножки — мейнстрим и артхаус. Ведь единственный полноценный мейнстрим в сочинском конкурсе — это «Бедные родственники» Павла Лунгина. «Требуется няня», на мой взгляд, не получилась. Ларисе Садиловой, королеве мейнстрима, на этот раз изменила удача. «Ловитор» Фархота Абдуллаева, «Парниковый эффект» Валерия Ахадова и «Куктау» («Небесная гора») Илдара Ягафарова — картины, объединенные актуальной тематикой брошенных на произвол судьбы детей, — вряд ли станут альтернативой российскому экстриму. Зритель сидит на этой игле и хорошо сидит. Выбора-то у него нет.

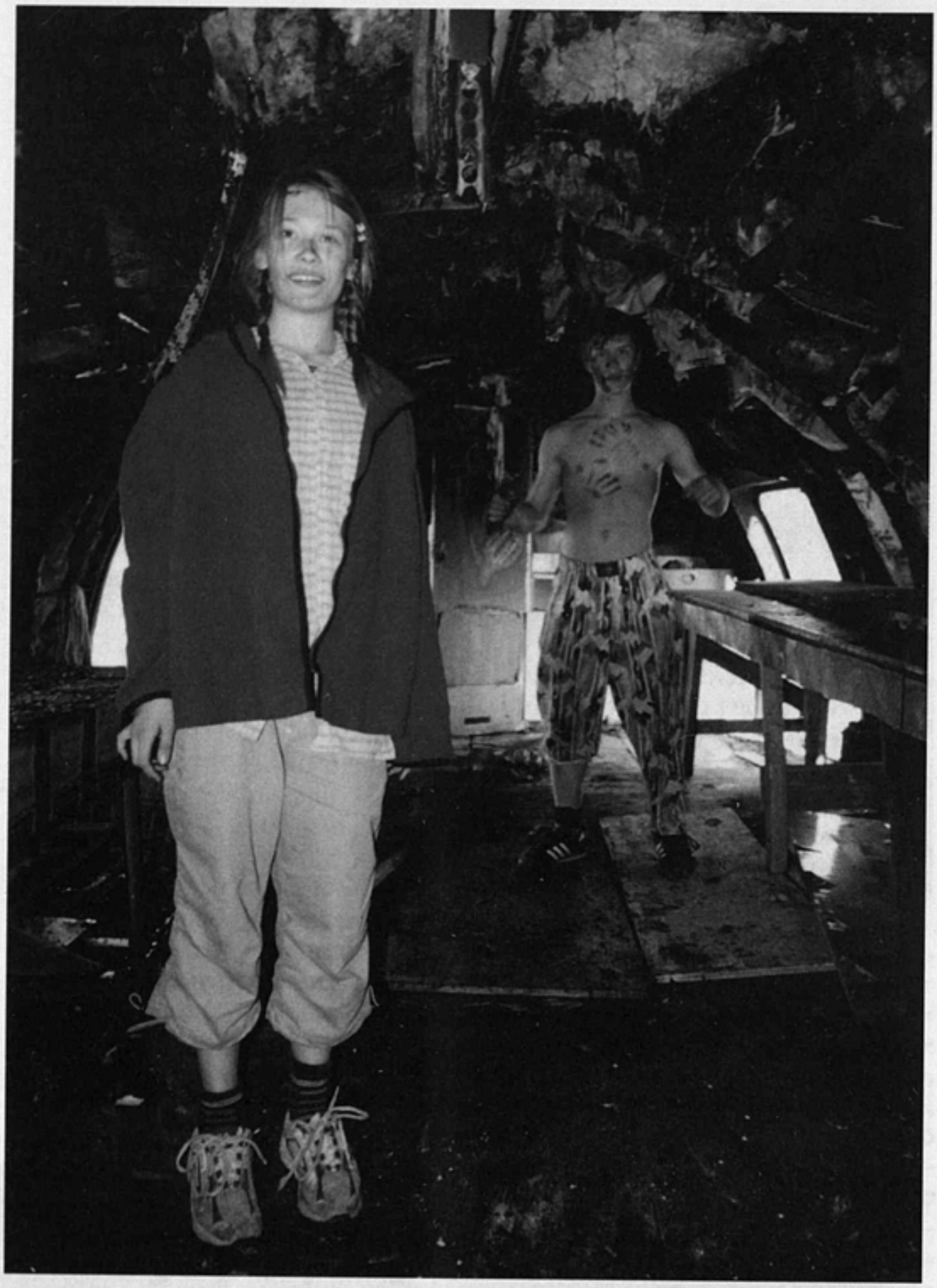
Итак, теоретически холера развивается нормально, как любит говорить моя подруга. Продюсеры ощутили вкус успеха, стали богатеть, а там, глядишь, им захочется создать что-то вечное, замахнуться на пальмовую ветку или на венецианского льва.

Представь себе, один из продюсеров успешного «Побега» драматург Олег Погодин оказался самокритичным настолько, что за продюсерским «круглым столом» высказал сомнение в безотказном успехе единственной модели — экстремальной. «Нельзя же без конца ее прокручивать, — заметил он. — Пройдет какое-то время, и рынок насытится, публика захочет чего-то иного».

Подобные заявления обнадеживают. Сегодня, сейчас зрительский паек очень скудный. Его разнообразят, разумеется, доступный нам Голливуд и европейское кино, но разговор у нас не об этом.

Что же до кино «не для всех», то некоммерческое киноискусство, представляющее авторские амбиции, у нас всегда имеется. В одном ряду с хитами проката соревновались «Удаленный доступ» Светланы Проскуриной, «Вокальные параллели» (это была мировая премьера фильма Рустама Хамдамова, приглашенного на Венецианский МКФ), три дебютные картины — прогремевший в Роттердаме «4» Ильи Хржановского, уже снискавший известность «Пакостник» Татьяны Деткиной и никому не ведомая квазидокументальная

«Жмурки», режиссер Алексей Балабанов



«Ловитор», режиссер Фархот Абдуллаев

утопия «Первые на Луне» Алексея Федорченко, тут же получившая несколько фестивальных приглашений. Да, не забыть бы про народное кино «Я тебя обожаю» Хусейна Эркенова.

Вот такая калькуляция, такие контрасты в одном конкурсе.

Наталья Сиривля. Я приехала на этот фестиваль, устав от своей работы на телевидении. Сериалы, думала я, — это кошмар; за редким исключением все лепят что ни попадя, халтурят безбожно, мол, «пипл схавает», и нет проблем... Но ведь есть же кинематограф! Там все серьезно. Там рынок налаживается и конкуренция не с «Аншлагом», а с американским и прочим кино. Там и деньги другие, и амбиции, и уровень качества...

Что же я увидела? Я увидела, что да, действительно, рыночная идеология всерьез овладела умами продюсеров. Если раньше получение ощутимой прибыли от проката воспринималось как счастье, как нежданный выигрыш в лотерею, то теперь это изначально формулируемая цель. Запуская проект, продюсер хочет гарантированно получить деньги и потому использует, как ему кажется, стопроцентно действенные рецепты.

Рецепт номер один. Взять произведение какого-нибудь раскрученного писателя (типа Акунина), пригласить на главные роли звезд первой величины, вбухать кучу денег в масштабные съемки и спецэффекты и проехаться по ушам потенциального зрителя всей мощью рекламных возможностей телевидения: мол, иди и смотри, а не посмотришь — жизнь твоя прошла псу под хвост. Так сделаны все блокбастеры Первого канала.

Рецепт номер два. Взять раскрученного режиссера (типа Сидорова), дать ему кучу денег, чтоб в кадре ехал не один «Мерседес», а три, чтоб вертолеты летали, тысячная массовка толпилась и т.п. Поразить зрителя бюджетом, притом что сюжет не важен, смысл не важен, характеры, мотивировки, элементарная логика не важны совершенно... Так сделан «Бой с тенью» Алексея Сидорова.

Рецепт номер три. Взять раскрученную жанровую мифологию, типа черной криминальной комедии а-ля Тарантино или Гай Риччи, перенести действие под сень родимых осин со всей возможной неряшливостью и тупоумием и срубить деньгу на тяге зрителя к потреблению уже виденного. Первым лавры на этом пути стяжал продюсер Сергей Грибков, сделавший фильм «Даже не думай!». Но поразительно, что тем же путем следует сегодня и лучший наш продюсер Сергей Сельянов, только у него в «Жмурках» вместо безвестного Руслана Бальтцера у Тарантино списывают сценарист-футболист Стас Мохначев и талантливый режиссер Алексей Балабанов, спрятавший ради такого случая весь свой талант в карман.

Все три фильма компании «СТВ», представленные в конкурсе последнего «Кинотавра», — криминальные комедии. Помимо «Жмурок» еще «Ночной продавец» Валерия Рожнова, где сценарий более ладный, но тоже собран, как конструктор «Лего», из готовых сюжетных блоков черного фильма: ночь, дождь, маньяк, усталый полицейский, роковая красотка и т.д. А также «Мама не горюй—2», составленная из того, что было придумано Максимом Пежемским и Константином Мурзенко в первой «Маме».

Таким образом, задача вписаться в рынок на данном этапе почему-то решительно отменяет всякое творчество. В этом смысле фильм «Жмурки» кажется мне программным. По-моему, это абсолютно сознательная «игра на понижение». Прежде Сергей Сельянов не уставал повторять, что занимается «кустарным производством» и не думает заводить конвейер. Теперь мысль о конвейере явно ему не чужда. Но поставить на поток производство фильмов уровня «Брата» и даже «Брата-2» или «Бумера» — задача довольно сложная, учитывая дефицит идей и творческих кадров. Значит, надо намеренно снизить планку: взять непрофессиональный сценарий, предложить Балабанову поработать на чужих и собственных штампах. Позвать на все эпизодические и главные роли блистательных или просто хороших артистов, густо облепить их гримом и заставить сыграть одномерных бандюков и прохвостов в духе «ОСП-студии» или «КВН». Поглядим, что получится.

И, в общем, получилось. В прокате картина не провалилась, рыночный успех налицо. Я не поленилась залезть в Интернет и посмотреть разнообразные форумы, где простые зрители, искренне пишущие «сейчас» через «ща», обсуждают свежие киноленты. По поводу «Жмурок» мнения разделились. Одни сказали: «Говно полное. До Тарантино этим «Жмуркам», как до Луны». Другие написали: «А чё, клево! Прикольно! Скока звезд и кровищи!»... Но и те, и другие сошлись во мнении, что больше одного раза они смотреть это кино не будут. И даже забесплатно скачав из Сети — сотрут, ибо хранить его незачем.

Продюсерам на это, собственно, наплевать: люди один раз посмотрели, денежки заплатили, а завтра им предложат другое кино, но такого же качества. В общем, весь этот бизнес-план намеренно рассчитан на производство одноразовых стаканчиков. Да, это не севрский фарфор, зато приносит стабильную прибыль. Людям же надо как-то проводить время. Ключевая фраза в интернетовских обсуждениях: «Смотрел кино. Пил пиво. Время прошло незаметно».

«Мама не горюй—2», режиссер Максим Пежемский

А разборчивым товарищам, которые выступают с претензиями, всегда можно сказать: «А чего вы хотите? Время (то есть 90-е) было тупое. Братки тупые. Нечего ждать от них игры ума, искрометного юмора и каких-то нетривиальных поступков. Люди просто перли, как танки, оставляя позади себя горы трупов, и вот — пожалуйста, вылезли наверх, руководят государством... Мы еще доброе дело делаем — развенчиваем эту бандитскую мифологию, овеянную романтическим флером в сериалах типа «Бригады». О том, что элементарной вменяемости, таланта и профессионализма мы ждем не от героев-братков, а от самого кинопроизведения, говорить бесполезно. Эти зрительские ожидания нынешним рыночным кинематографом не учитываются.

Е.Стишова. Эту потребность — делать качественное кино — почти отбили и у создателей. Как и на ТВ, они работают на уровне самых примитивных зрительских ожиданий. Задействованные модели спроса и предложения учитывают определенную категорию зрителей. Меня, к примеру, не учитывают. А без меня народ не полный, пусть я и критик.

Н.Сиривля. Впрочем, бог с ними, с блокбастерами. Таких фильмов во всем мире ежегодно производят тысячи, они выходят в прокат, занимают какую-то строчку в сводках бокс-офиса и забываются на другой день. Особенность нашей нынешней ситуации в том, что на завоевание рынка брошены лучшие силы кинематографа, и потому все эти картины участвуют в конкурсе национального кинофестиваля. А когда ширпотреб оказывается в несвойственном ему выставочном пространстве, он неизбежно обрастает незапланированными концептуальными смыслами. Кажется, что-то такое глубокое авторы имели в виду, когда предлагали высоколобому арт-сообществу свои одноразовые стаканчики. Да ничего они не имели! Просто денег хотели заработать, причем — наверняка! И потому в процессе производства упразднили за ненужностью всякую оригинальность и авторское начало.

Печально, но что поделаешь. Правда, если обратиться к той части программы, где авторы «играли не из-за денег», радостей тоже негусто. За два с половиной года редакторской работы над сериалами я стала страшной занудой. Изо дня в день пытаю авторов: что это у вас за герой? Чего он хочет? Почему делает то или это? И в каком жанре вы работаете? Про что вообще кино? Практически все фестивальные фильмы вызывали у меня те же вопросы. Сюжетные линии обрываются на полуслове, персонажи куда-то исчезают, мотивировки отсутствуют, жанр плывет... «Где был редактор?» — возмущенно вопрошала я. Но когда такое происходит на каждом просмотре, в голову неизбежно закрадывается мысль, что, может, дело не в редакторе, а в общей смут-

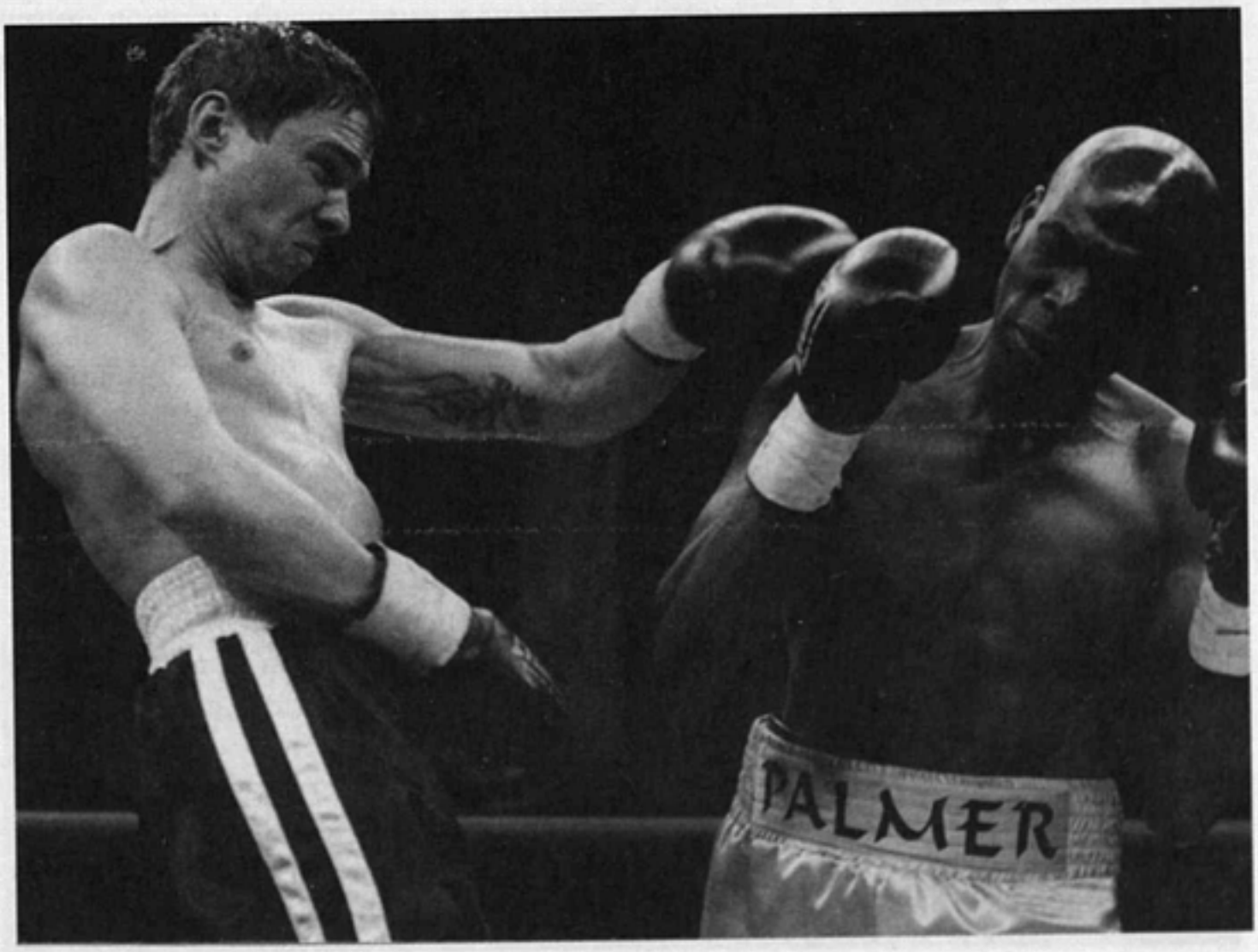
ности мироощущения, которую невольно репрезентирует наш нынешний кинематограф.

Если отбросить готовые, сложившиеся мифологемы — мифологию 90-х с ее бандитским беспределом и новорусским шиком малиновых пиджаков или мифологию героического прорыва в космос («Первые на Луне»), — все, что несет на себе отпечаток сегодняшнего времени, отмечено какой-то печальной, анемичной энтропией. Кто у нас герой дня? Господин Никто, мелкий пакостник.

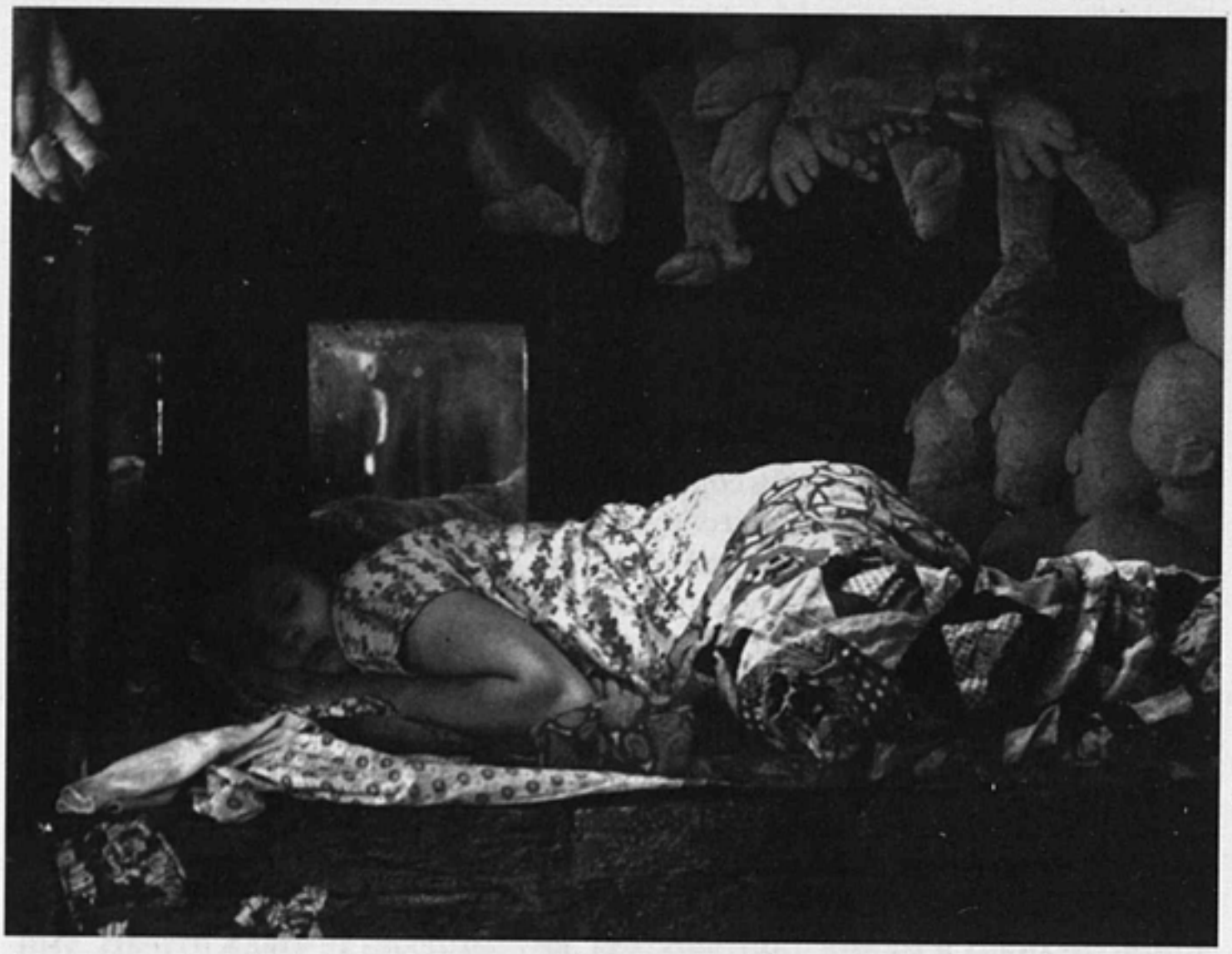
В одноименном фильме Т.Деткиной некий бледный юноша работает сторожем на богатой даче. Его со дня на день должны уволить, и он от нечего делать меланхолично устраивает хозяевам всякие пакости. То камеру наружного наблюдения приспособит в сортире, то плюшевого мишку взрывчаткой начинит... Все это не со зла, не из социального протеста и не из мести, а просто так. Хозяева, конечно же, неприятные: муж-упырь с явно криминальным прошлым и настоящим, замученная молодая жена, двое детишек, которые развлекаются тем, что вешают плюшевых мишек в сарае. Но ничего такого они в кадре не делают, чтобы у героя были основания вот так вот им мстить. Не нравятся, ну иди куда-нибудь в другое место. Но в том-то и дело, что податься некуда да и не на чем. Даже до станции не доехать. В машине бензина нет...

Когда мир вокруг тонет в тумане и некуда идти, нечего хотеть, некого любить, человек может заявить о своем существовании, только разрушая уныло-дискомфортную окружающую среду, то есть делая гадости. Альтернатива — столь же бессмысленное созидание неуклюжих, непонятного предназначения механизмов, которому предается у себя на даче приятель героя.

В картине Деткиной нет ни внятного сюжета — а откуда ему взяться, если намерения героев неясны им самим, — ни сколько-нибудь волнующего конфликта, ни убедительной развязки. Никого из героев не жалко, и совершенно безразлично, что с этими людьми будет дальше. «Пакостник», в сущности, лишь серия этюдов, учебных заданий, выполненных на твердую «пятерку». Картину, как это часто бывает, подвел полный метр; гораздо органичнее она смотрелась бы в конкурсе короткометражек. Видно, что дебютантка многое может. Изобретательна в деталях. Умеет создать атмосферу. А то, что на месте целого туманная меланхолия и невнятный, но всеобъемлющий негатив, так это, возможно, со временем пройдет.



«Бой с тенью», режиссер Алексей Сидоров



«4», режиссер Илья Хржановский

Но вот мы смотрим картину, снятую вполне профессиональным режиссером Ларисой Садиловой, «Требуется няня». И видим все то же самое. Только если в «Пакостнике» нам было предложено встать на позицию бедного сторожа, то здесь, скорее всего, зрителю следует разделить переживания хозяев поместья, неосмотрительно пригласивших няню-злодейку. Точнее, некое смутное чувство тревоги и иррациональную неприязнь к тем, кого ты обошел по социальной лестнице, — эмоции, присущие, возможно, и самой Ларисе Садиловой, не так давно примкнувшей к так называемому «обеспеченному классу». Убеждение, что «человек человеку — пакостник», свойственно людям и по ту, и по эту сторону черты, отделяющей слуг от господ. Все они в новых ролях еще не обвыклись, не знают, чего друг от друга ждать, и ждут при этом самого гадкого.

Няня Галя (эту роль Садилова отдала своей любимой актрисе М.Зубановой) на глазах у хозяев прикидывается милой, интеллигентной учительницей, а втайне учит шестилетнюю девочку всему плохому, травмирует детскую психику страшными сказками, стучит на милейших узбеков рабочих, которые трудятся в поместье, затаскивает к себе в постель мужа и отца семейства, доводит дело чуть ли не до развода и успокаивается только тогда, когда с помощью шантажа получает он несчастного хозяина тридцать тысяч баксов. Эта история с шантажом выглядит в фильме едва ли не жизнеутверждающе — наконец-то хоть что-то понятно, хоть какой-то внятный мотив. Девушка хочет денег! Но тогда при чем здесь страшные сказки, похороны лягушек, бесконечное подслушивание-подглядывание, звонки по телефону жене и прочие «бескорыстные» пакости, которые совершает Галя, превращая и без того невеселую жизнь работодателей в ад? Нет, нам рассказывают не историю авантюристки-шантажистки и не историю сдвинутой барышни с больным воображением, не историю мстительницы за права угнетенных или фантастического монстра, материализовавшегося из глубин нездоровой совести... В своем стремлении разделаться с ненавистной Галей Садилова предъявляет ей все обвинения разом: няня и ребенка портит, и семью разрушает, и узбеков изводит, да еще и денег хочет срубить — одним словом, пакостница.

Е.Стишова. Так всплывает наша любимая идея социального реванша.

Н.Сиривля. Да нет, даже и не реванша... Если бы так, все бы прочитывалось совсем просто: хозяева систематически унижают бедную женщину — она

мстит. Но ведь этого в фильме нет. Там такая невнятица на уровне сценария! В принципе няня может быть кем угодно: и маньячкой, и сумасшедшей, и шантажисткой, она может быть расисткой, которая брезгует «черными», она может жаждать социального реванша и ненавидеть богатых, потому что они богатые, а она бедная... Но только все это разные мотивы, предполагающие разные жанровые решения, разную манеру актерской игры, разную манеру повествования. Здесь все смешано в кучу...

Е.Стишова. Да, картина называется «Требуется няня», но если бы я о ней писала, то, наверное, назвала бы статью: «Требуется жанр». Фильм снят совершенно вне жанра, и, значит, никакой модели происходящего у Садиловой в уме нет. Она как режиссер ее не придумала. Она вообще ничего не придумала, кроме самолетов, которые все время с ревом взлетают над домом. Но это уже было, не новый образ...

Н.Сиривля. Всякий устойчивый жанр хорош тем, что представляет собой модель реальности, предлагающую набор определенных объяснений — сколь угодно фантастических, но все-таки связанных одно с другим по принципу «причины и следствия» и убедительных для нашего подсознания. Когда никаких объяснений нет, мы попадаем в пространство неструктурированной реальности, порождающей лишь сгусток негативных эмоций по отношению к ближнему.

Е.Стишова. Лет десять назад все вопили вслед за Виктором Ерофеевым и Дмитрием Галковским: «Ах! Русская культура нас обманула, потому что учила нас добру, а зло скрывала». За последнее десятилетие негатив у нас накопился в таком количестве, что мы забыли: все может быть по-другому, есть нормальные люди, нормальные реакции...

Н.Сиривля. Мне кажется, эта ситуация репрезентирует вообще систему взаимоотношений в социуме, где нет четких ролей, нет четких задач, нет представления о будущем, а есть только взаимное недовольство, связанное с имущественным и социальным расслоением. И все всех боятся. Бизнесмены боятся государства, государство — бизнесменов, наемные работники боятся хозяев, хозяева — работников, горожане боятся деревенских, славяне — кавказцев и наоборот... Все это превращается в какую-то паранойю, из которой невозможно рациональным образом никак выбраться.

Может, я идеалистка, но моя (по большей части безуспешная) борьба со сценаристами за внятность мотивировок, четкость жанровых решений и наличие логики обусловлена желанием отстоять саму идею объяснимости и постижимости мира. Да, мы рассказываем сказки, да, они зачастую не име-

«Статский советник», режиссер Филипп Янковский

ют никакого отношения к реальности, но в них должна быть логика, должен быть хоть какой-то человеческий смысл, иначе мы наносим страшный вред незащищенному зрителю. Но жизнь сильнее меня, и, если судить по фестивальным картинам, отсутствие логики становится знаком времени.

Е.Стишова. Я не думаю, что логическая невнятица объясняется иррационализмом коллективного бессознательного, который распространяется и на творцов. Мне кажется, все проще. За столько лет все дружно отвыкали от элементарных требований профессионализма, от техминимума. Потеряна школа. Была школа на протяжении многих лет, был редактор, который неукоснительно следил, чтобы концы с концами сходились. Поколение за поколением кинематографистов были воспитаны на том, что нужно уметь рассказать историю и ответить, по крайней мере, на вопросы, кто, что, с кем, когда, зачем. То есть обозначить в сюжете причинно-следственную связь.

Долгий период самозаказа (временами талантливого), крах института редактуры привели к небрежению нулевым циклом фильма. Но без него невозможно выстроить здание, все порушится...

Н.Сиривля. Я не думаю, что это связано только с отсутствием профессионализма. Возьмите фильм «Ночной продавец»: тут с профессиональной точки зрения ни к чему не придерешься, все концы с концами сходятся, и жанр «чернушного комикса» выдержан практически безупречно. Но про что это кино? Про то, что милый, неглупый молодой человек может за одну ночь превратиться в маньяка. Просто в силу стечения обстоятельств. Нет, он не хотел. Так получилось. Однако с женой босса спал? Спал. Труп, который, может, был и не труп вовсе, потрошил? Потрошил. От тела избавлялся? Избавлялся. Любовницу свою коварную, которая его подставила, шантажировал? Шантажировал. Полиции врал? Врал. По всем меркам, и божеским, и человеческим, он виноват. Законченный кандидат в КПЗ. Господь как deus ex machina спасает его в финале, открыв небесный крантик и пустив ливень, который смывает все следы. Но в самом-то герое нет никакой точки, никакого предела, на котором он мог бы остановиться, никакого импульса сопротивления обстоятельствам. Только страх за себя и зависимость от внешних воздействий. Перед нами абсолютный ноль. Пустота. Господин Никто.

Изящный цинизм этого построения не может не радовать своей четкостью на фоне общей невнятицы. Но дух времени, надо сказать, проявляется здесь однозначно.

Или фильм «4» Ильи Хржановского, где полное отсутствие внутренней структуры человеческого «я» становится и темой, и сюжетом, и главным стилеобразующим принципом. Тут мало того что все герои выдают себя за других, так еще и жизнь делает с ними, что хочет: превращает в лагерную пыль, в пушечное мясо или вообще дает понять, что они не люди, а клоны, отходы неудавшегося эксперимента.

При всей моей нелюбви к этой картине, не могу не признать, что «4» — едва ли не единственный фильм программы, где автор ставит перед собой *художественные* задачи. Задача сводится в основном к тому, чтобы найти кинематографический эквивалент прозе Владимира Сорокина с ее пафосом тотального уничтожения смыслов путем особо изощренной текстуальной игры. Эксперимент, на мой взгляд, не удался, потому, наверное, что язык кино более грубый и примитивный. Означаемое и означающее, смысл и физическая реальность связаны в нем непосредственно и телесно, и если сознательно элиминировать внятный для зрителя житейский смысл из набора мелькающих перед глазами картинок, все рассыпается, смотреть становится попросту скучно. Что и происходит во второй части фильма, где мощная деревенская фактура, отрезанная от всего, что за нею стоит — от реальной жизни и судьбы этих документальных старух, от их повседневности, их представлений о мире, их действительных ритуалов, занятий, стремлений, болей и радостей, — превращается в набор бессмысленно-тошнотворных аттракционов. Люди здесь — куклы, набитые хлебным мякишем; с виду вроде похожи, а внутри — все перемешано и пережевано; фактура отделена от структуры человеческой жизни, от

«Требуется няня», режиссер Лариса Садилова

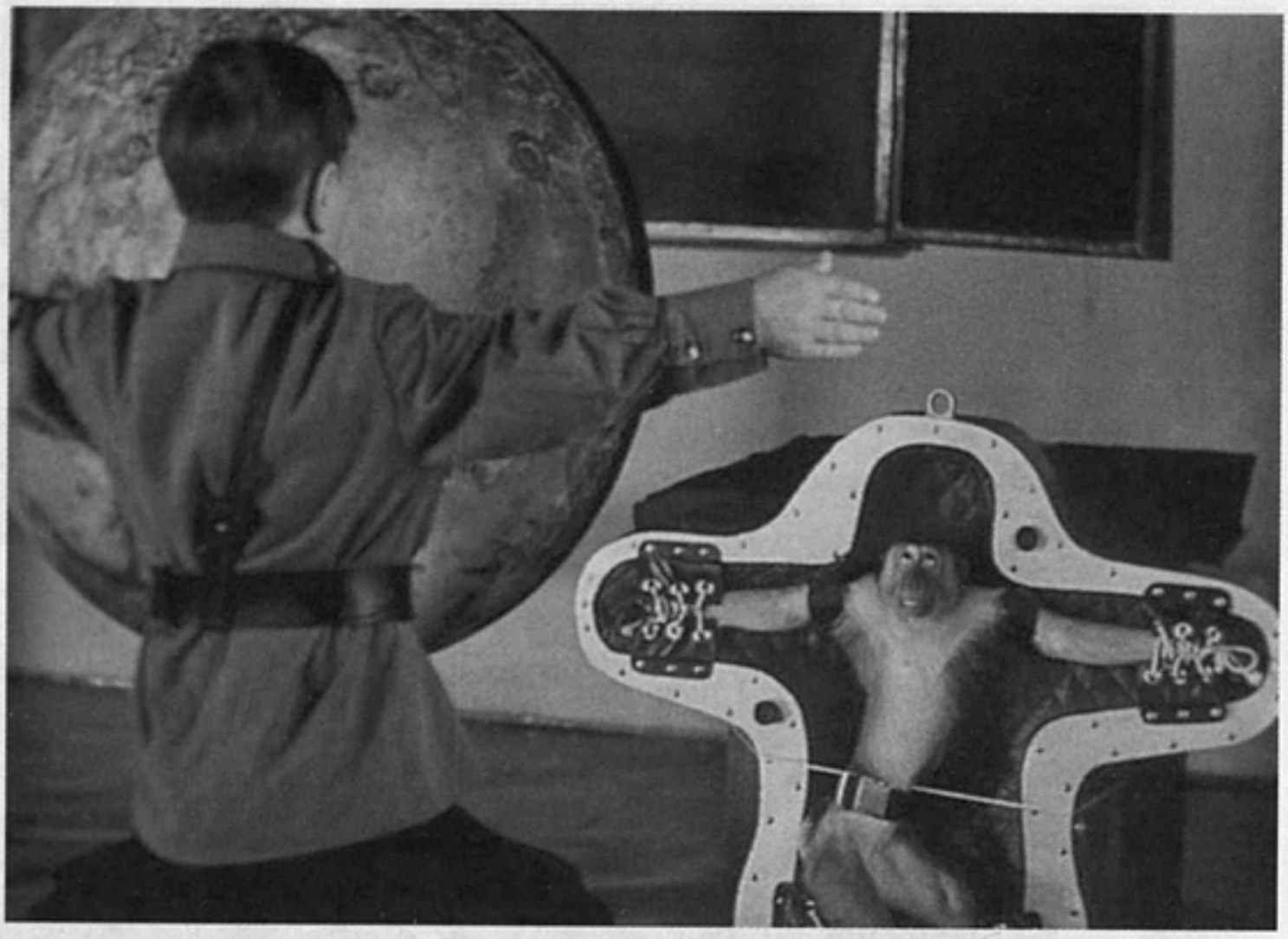
внутренней обусловленности облика и поведения, и в результате фильм не спасают никакие искусственно привнесенные метафоры, аналогии, параллели и прочие риторические фигуры.

Но отрицательный результат — тоже результат. Во всяком случае, тут есть, что анализировать...

Е.Стишова. По поводу фильма «4» хочу тебе решительно возразить. Да, это, что называется, преждевременная картина, как в свое время «Москва» (отметим, что автором сценария в обоих случаях является Владимир Сорокин, штатный возмутитель общественного спокойствия). Радикализм этой картины трудно вынести русскому человеку: наносится сокрушительный удар по нашим архетипам. Ведь в коллективном бессознательном все еще теплится надежда на «почву» как на что-то сакральное, на то, что спасет и сохранит несмотря и вопреки. Поэтому зрелище пьяных полуголых деревенских старух настолько задевает и оскорбляет, что мысль об эстетике средневекового карнавала, профанирующего все ценности, о рецидиве язычества и в голову не приходит. Для молодого режиссера ничто не свято! — вот что выходит на первый план. Картина провоцирует наше неистребимое ханжество. С одной стороны, мы алкаем истины, с другой — боимся правды, бежим бездн, хотя живем на краю и ходим по краешку. Картина открывает непреодолимую пропасть между нашими невнятными, невысказываемыми, но по сути своей «ветхими» представлениями о человеческих отношениях и современной реальностью с ее бесчеловечными законами. Но в нас есть какая-то машина типа перпетуум мобиле, которая бесконечно редуцирует невыносимую жестокость бытия. Наше бессознательное и осознанное находятся во внутреннем противоречии.

Н.Сиривля. Мало того что *наше* бессознательное и осознанное находятся во внутреннем противоречии. Картина мира, предъявленная в разных фестивальных лентах, различается так, словно их снимали не граждане одной страны, а обитатели разных планет.

Для меня одним из самых сильных впечатлений фестиваля стал день, когда один за другим показали фильмы «Ночной продавец» и «Куктау» («Небесная гора»). С одной стороны, цинично-веселое потрошение трупа, с другой — сахарное до приторности повествование про уголовника и больного мальчика из детдома, которые бродят по солнечным просторам Татарстана в



«Первые на Луне», режиссер Алексей Федорченко

поисках Родины-мамы. Пафос такой: у нас замечательный, здоровый народ, у нас восхитительная природа, все друг другу готовы помочь, все друг друга спасают и лечат: и люди, и муравьи, и пчелы... И наш мальчик безногий, которого почему-то отдали американцам, должен жить здесь, в этом искусственном, лубочном раю, сильно смахивающем на музей народного быта.

У меня закралась нехорошая мысль, что не может быть единой страна, в которой появляются на свет и та, и эта картины. Тем более что «Куктау» — национальный фильм, снятый на татарском языке. Когда на одном полюсе — игрушка, построенная на полном освобождении от иллюзий нравственности и смысла, а на другом — пряно-утопический образ родины, кажется, что конструкция пойдет вразнос. Должна же быть какая-то середина!

Е.Стишова. Не разделяю твоего изумления по этому поводу. У «Куктау» свой зритель, у «Ночного продавца» — свой. И вместе им не сойтись. К тому же «Куктау» много лучше тематически пересекающихся «Ловитора» и «Парникового эффекта» вместе взятых. Картина последовательно сделана в жанре идиллии, сказки, святочного сновидения. Да, она сентиментальна, ну и что? Многим зрителям такое очень даже по душе. К тому же замечательный актер в главной роли — Фарид Бикчантаев.

Кинопроцесс везде и всегда держится на мейнстриме. Мы с трудом набрали четыре-пять мейнстримовских фильмов в конкурсе, ни один из которых, кроме «Бедных родственников», не конкурентоспособен. Однако середина — какая-никая — все-таки есть.

Н.Сиривля. Не спорю. «Бедные родственники» на общем фоне — удача. И я понимаю, почему эта картина получила Гран-при. К фильму можно предъявить множество претензий. И то, что этот Голутвин-Голотвин — придуманный городок, населенный героями анекдотов. И то, что Островский с Лунгиным не в силах последовательно и внятно связать воедино четыре-пять нехитрых сюжетных линий (хотя сценарий «Родственников» много лучше предыдущих опусов Геннадия Островского). И фарсовую одномерность многих персонажей. И условность развязки, когда русалка-резонерша учит под водой закатанного в бетон героя Хабенского уму-разуму. Кажется, что в самом «теле» картины идет борьба между искусственным и естественным, между бездумным шоу и подлинной драмой, между желанием «сделать деньги» и неконтролируемым прорывом любви. Эта любовь к кровным родственникам, тяга к собиранию несчастного народа, разбросанного по миру, эта неисцелимая

боль разлуки длиною в жизнь, эта память о бесчисленных катастрофах оказываются сильнее любых афер, мелочной лжи и фарсовых счетов. В сущности, любовь от начала и до конца убедительно играет здесь лишь старушка Эстер (Эстер Гуетен), которой на закате жизни выпало счастье увидеть братика Сему, потерянного в младенческом возрасте. То, как она гладит его поседевшие волосы, напевая колыбельную на идиш, как, рискуя жутким скандалом, пытается всучить ему фамильную ценность — бабушкины золотые зубы, как с тихим смирением выносит буйное хамство неуемного Яши (С.Гармаш), который и с топором кидается, и дом норовит поджечь, то, как в ответ на предложение перебраться в Америку твердо и тихо говорит: «Без Яши я никуда не поеду», — это и есть подлинная, несокрушимая, неистребимая кровная связь. И пусть все остальные сюжетные линии торчат в разные строны, как пук оборванных проводов, хотя бы по одному идет ток, хотя бы один протянут от сердца режиссера к сердцам зрителей, и это спасает картину. Хотя и не делает ее безупречной.

Е.Стишова. Ты слишком пристрастна. «Бедные родственники» мне понравились. Мысль о том, что каждый человек, быть может, сам того не зная, хочет ощущать близость близких, — эта мысль в наше время жесткого индивидуализма дорогого стоит. Она живая, эта картина, несмотря на бросающиеся в глаза нестыковки и оборванные провода сюжетных линий. Она смешная. Герой-авантюрист сыгран так, что негативных чувств не вызывает. Он смешон, нахален, жалок и обречен на поражение. Талантливая пародия на великого комбинатора. «Родственники» — едва ли не единственный мой просмотр в Сочи, когда во мне проснулся зритель.

Кстати, картина очень рациональная, просчитанная, но работает она с коллективным бессознательным. Это ее материал. Когда герой впадает в истерику, понимая, что заигрался, он открывает карты, но остановить процесс коллективного кайфа на почве обретения родных душ уже не может.

Кстати, в конкурсе были по крайней мере две картины, транслирующие — бессознательно! — новое содержание социума: «Парниковый эффект» Валерия Ахадова и «Ловитор» Фархота Абдуллаева. Отважна сама попытка взяться за больную тему, которую наше кино не трогает, хотя известно, что в России бездомных детей — миллионы, больше, чем это было после гражданской войны.

Сценарий «Ловитора» (авторы Фархот Абдуллаев, Евгений Митько), мне казалось, давал возможность сюрреалистического решения сюжета. Но режиссер избрал эстетику приблизительного реализма, не использовав своих собственных придумок. Бездомные подростки обрели дом в стоящем на при-

«Я тебя обожаю», режиссер Хусейн Эркенов

коле списанном самолете. Образ прерванного полета не получился. Трогательная дружба беспризорников, складывающих добытые деньги в общую копилку на покупку дома и свято верящих в своего покровителя, безногого летчика, оборачивается полным крахом. Покровитель оказывается наркоманом, покупающим наркоту за те деньги, что добывают ребята, и, разоблаченный, кончает с собой. Ребята куда-то исчезают, растворяются в пространстве, и только главному герою повезло встретить цирковых и стать ловитором.

В «Парниковом эффекте» куча театральных условностей и минимум мотивировок, чтобы можно было получить удовольствие от этого гламурно-романтического сюжета со сказочным финалом. Суть его в том, что девушка, приехавшая в столицу искать возлюбленного, теряет деньги, паспорт и чемодан. Зато встречает беспризорника, который ведет себя, как настоящий мачо, просто как рыцарь. В результате он получает срок, а беременную девушку отправляет в Грецию, где у его покойного дружбана оказалась вилла.

В обоих фильмах появляются представители власти. В «Ловиторе» это мент, которого надо постоянно подмазывать, чтобы не сажал в «обезьянник» беспризорников. А в «Парниковом эффекте» менты хватают пацана.

Контактов с обывателем у деклассированных героев практически нет. Словно эти два мира не соприкасаются. Обе картины фиксируют социальное безразличие к униженным и оскорбленным как некую норму. И никакой попытки отрефлексировать ситуацию. Это нормально для художников или эта моральная неточность отражает состояние общества?

Н.Сиривля. Социум наплевал на бездомных детей и не обращает на них внимания. Это реальность.

Е.Стишова. Социум не замечает, но художники?

Н.Сиривля. Художники? Они на фоне общего безразличия рассказывают святочные истории, спекулируют, так сказать, на больном.

Более перспективным кажется мне шаг в другую сторону. При всех очевидных недостатках на уровне сценария и режиссуры картина «Я тебя обожаю» Хусейна Эркенова — абсолютно частная история, не связанная с социумом никаким боком. Это история «страшной матери», женщины, которая, положив жизнь на детей, в конце концов превращается в монстра, ибо главным для нее становится власть над ними. Она не в состоянии их отпустить, не в состоянии дать им дышать и жить, ее жертвенность перерождается в безграничную жажду власти. Абсолютно нормальная история — драматическая, парадоксальная, при этом психологически вполне достоверная. Из нее можно было сделать неплохое кино, если бы удалось ее сначала правильно написать, а затем правильно сыграть и поставить. Но в картине Эркенова столько неточностей, пробелов, нестыковок и ляпов, что ничего, кроме недоумения, она не вызывает.

Тем не менее, я думаю, такого рода истории — это и есть мейнстрим. Каждый человек так или иначе живет в семье, и разного рода семейные коллизии не могут быть уже совсем безразличны зрителю. Подобные фильмы тоже имеют право на существование, может быть даже больше, чем все остальное. Потому хотя бы, что все остальное уже существует, а это — некий шаг в сторону. Некая альтернатива.

Кинематограф развивается нормально только в условиях разнообразного предложения. Есть кино, чтобы «время прошло незаметно», и другое кино, чтобы попереживать и как-то разобраться в собственной жизни. Это тоже задача... Только все нужно делать, как говаривал Жванецкий, «тщательнее». Когда смотришь голливудскую продукцию, поражает, во-первых, ее разнообразие, а во-вторых, что там даже то, что я смотреть в жизни не буду, сделано как следует. Во всяком случае, там соблюдены некие стандарты качества, которые делают эту продукцию приемлемой. Если она рассчитана на определенные потребности людей, то она их и удовлетворяет сполна.

Е.Стишова. Ты помнишь, в самые худшие для отечественного кино времена мы в редакции выдвинули тезис: не в деньгах дело. Дело в том, что общество, отринув прежнюю систему ценностей, не выработало новой. Вот кино и по-

висло над пустотой. Системы ценностей нет и по сей день. А кино между тем возродилось, путем проб и ошибок попав, наконец, на ту модель зрелища, которую «пипл хавает». Нашло-таки точку опоры. Однако тот факт, что продюсеры стали зарабатывать и знают, как создать и раскрутить зрелище, не означает, что найден путь, на котором Россия вновь обретет себя как великая (увы, в далеком прошлом) кинематографическая держава.

Ты понимаешь, какой парадокс: мы вроде бы все время мечтали, когда наконец-то продюсер станет продюсером, когда мы наконец-то начнем конкурировать с голливудскими боевиками, у нас будут свои, отечественные. И вот дожили: сидим в президиуме, а счастья нет.

Н.Сиривля. Радио есть, а счастья нет! Конечно, все это прекрасно, развитие рынка — естественный процесс, который можно только приветствовать. Но пока что замечательный, прекрасный наш рынок приводит к а) однообразию, б) снижению качества, в) вытеснению побочных перспективных ветвей и г) к нагнетанию и аккумуляции социальной невнятицы. Трудно, конечно, требовать, чтобы в невнятном обществе кино было внятным. Но мне кажется, никто из продюсеров даже и задачу такую перед собой не ставит. И никто не хочет пахать какие-то непаханые делянки. Если подобное и происходит, то в нерыночном секторе. Фильм «4» с его художественным радикализмом не имеет даже разрешительного удостоверения. «Я тебя обожаю» — картина, нащупывающая новые перспективы мейнстрима, тоже в прокат, я думаю, не выйдет. Фильм «Первые на Луне» — замечательная визуальная фантазия, виртуозно помещающая советскую космическую программу в реалии 30-х годов, — делался «на коленке» в Екатеринбурге много лет подряд. Маленький шедевр Рустама Хамдамова «Вокальные параллели» — какое он имеет отношение к рынку?

Может, конечно, потом все выправится и кинематограф станет более разнообразным, продюсеры сознательно займутся созданием кино, а не деланием денег. Деньги ведь — это не так интересно, их можно заработать, торгуя семечками на рынке. Пресловутые «евреи, которые создали Голливуд», создали не только киноиндустрию, но и национальную мифологию. И за счет этого стали элитой общества. Наш продюсер чем он больше зациклен на своих коммерческих успехах, тем меньше заботится о смыслах.

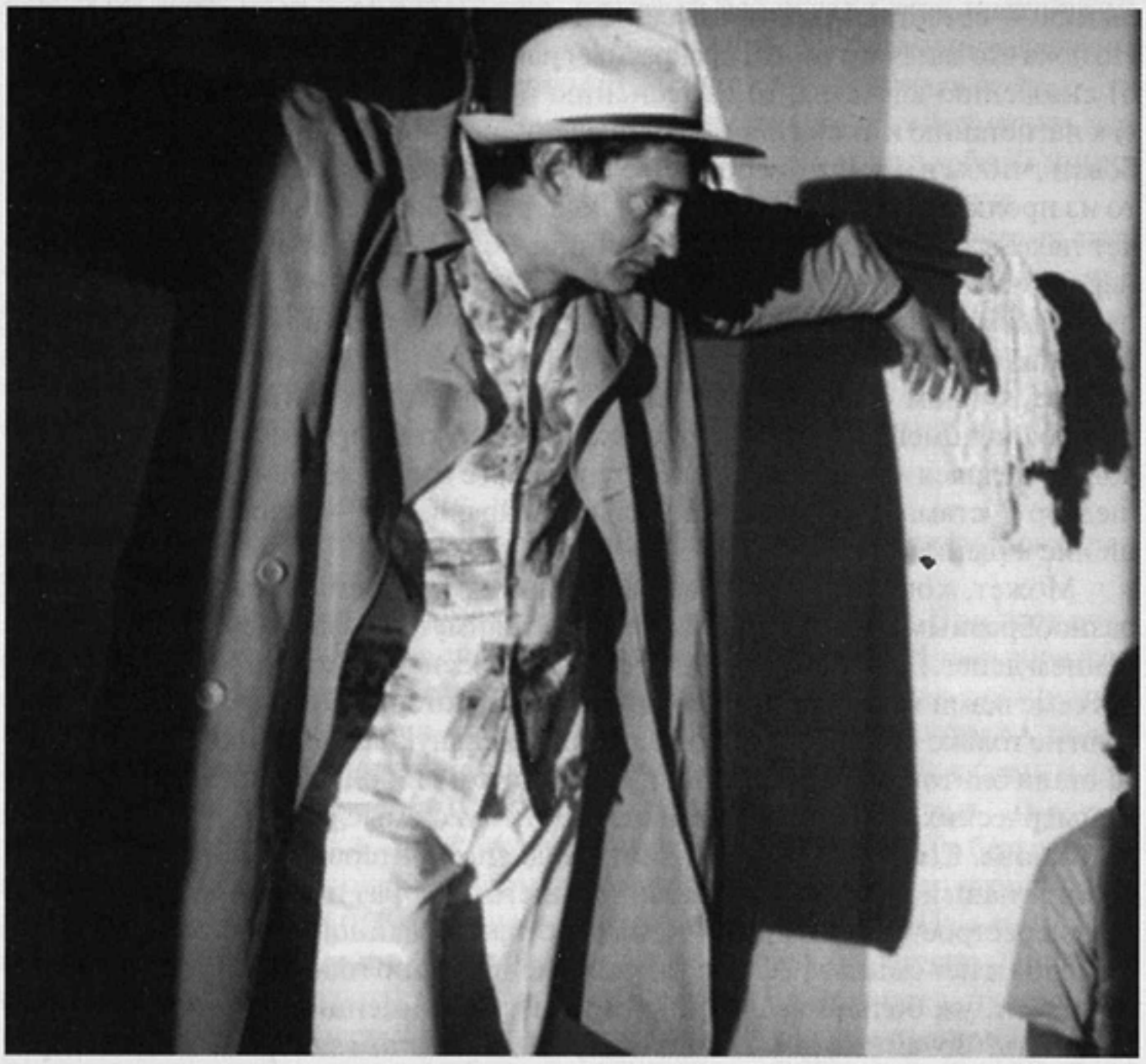
Е.Стишова. Социолог Борис Дубин в недавнем интервью говорил о том, что драмой нашей сегодняшней жизни является как раз именно то, что за годы постперестроечной жизни мы не выработали ни единого нового смысла. Нет смыслов и нет смысла. Сейчас уже даже неприлично говорить про концепцию личности, уж больно выспренне. Какая там концепция личности? Где эта личность? Возьми хотя бы наши экстримы — что там за герои? Это, как правило, суперчеловеки, способные прыгнуть из летящего вертолета в озеро, и хоть бы хны. Не случайно, кстати, жюри не нашло ни одной женской роли, за которую можно было бы дать приз на этом фестивале.

Жаль, что Муратова со своим «Настройщиком» не могла участвовать в сочинском конкурсе, — вот кто переломил бы ситуацию, и не только в номинации на лучшую женскую роль.

Нужно добавить, что свою роль в этом процессе играет и критика. Было время, когда критика спасала наш угасающий кинематограф, находя бесконечные дискуссионные варианты, узлом завязывалась — только бы разговор не прервался. Но как только обозначился настоящий зрительский успех, мы попали в ситуацию «победителей не судят». У кого бокс-офис больше, тот и пан. А это тупик.

ИГОРЬ МАНЦОВ

Хорошая могила



«Бедные родственники»

Сначала знаменитый апокриф. В Канне-90 дебютную картину Павла Лунгина «Такси-блюз» отметили Спецпризом за режиссуру. Между тем фильм крайне не понравился Жан-Люку Годару, который оперативно откликнулся на чужой триумф следующей репликой: «Стоит увидеть, как Лунгин поглощает свой утренний йогурт за столиком каннского кафе, чтобы понять — перед нами мошенник и прохвост». Как-то вот так.

Успех Лунгина, его решительная, нагловатая манера повествования не понравились отечественному истеблишменту: реплику Годара единодушно подхватили газеты и злые языки коллег-кинематографистов. Лет через десять,

«Бедные родственники»

Автор сценария **Геннадий Островский.** *Режиссер* **Павел Лунгин.** *Оператор* **Михаил Кричман.** *Художник* **Сергей Бржестовский.** *Композиторы* **Мишель Арбатц, Рош Аве, Юваль Мисенмашер.** *Звукорежиссеры* **Ален Курвелье, Стефан Альбине.** *В ролях:* **Константин Хабенский, Сергей Гармаш, Леонид Каневский, Даниил Спиваковский, Марина Голуб, Наталья Коляканова, Эстер Гуетен, Отто Таусик, Грегуар Лепренс-Ренге, Миглен Мирчев, Петр Солдатов, Евгения Дмитриева, Филипп Иванченко, Михаил Парыгин, Елена Галибина, Екатерина Кибовская, Александр Ильин, Владимир Сальников, Марьяна Шульц.** «Оникс». **Россия — Франция. 2005**

напомнив Лунгину тот злополучный наезд мэтра, саркастичный интервьюер поинтересовался психологическими последствиями, кажется, надеясь услышать отповедь Годару, гневное опровержение, полемику. Но ответ Лунгина приятно удивил. «Бог с вами, — ответил он, — где Годар и где я! Вероятно, случайно попался ему на глаза. Не уверен, что Годар вообще смотрел ту мою картину. Он и думал, и говорил о чем-то о своем». Мне понравились эти легкость и незакомплексованность. Лунгин, живший в то время в Париже, производил впечатление действительно свободного человека. Однако фильмы его не находили в моей душе никакого сочувствия. Чего стоит один Мамонов в «Таксиблюзе»! После «Линии жизни» совсем перестал Лунгиным интересоваться.

Год назад взялся писать для одной питерской энциклопедии текст про «Свадьбу». Скорее всего потому, что картину снимали под Тулой, я-то сам в Туле живу. Оказалось, «Свадьба» — очень умная, тонкая картина про борьбу живых с мертвыми, про то, как дикая дивизия невменяемых упырей — все эти герои соцтруда и милиционеры, совковые родители и новорусские предприниматели, хабалки и карьеристы — мешают доброму молодцу жениться, и про то, как он в лучших традициях архаического фольклора — то есть всего за одни сутки — все-таки становится и мужем, и отцом. Важнейший, наряду с муратовскими, фильм постсоветского периода!

Но всего интереснее, конечно, Андрей Панин в образе Гаркуши, этого классического трикстера, который сначала разрушает мир, а после снова его созидает — из пепла, из ничего, из отчаяния и беды. Никто в постсоветской культуре не сказал о судьбе русского мужика даже тысячной доли той правды, которая удалась тут заезжему гастролеру, парижскому гостю Лунгину. «Жить-то хочешь?» — приставив к виску милиционера Борзова пистолет, интересуется Гаркуша. «Хочу». — «А я чего-то нет... Бери, начальник. Бери меня без целлофана». Панин, этот русский Николсон, этот реактивный невротик со стертой, неаристократической и неглянцевой физиономией, не имеет в нынешней социокультурной ситуации шанса стать мало-мальским героем или даже нормальным обывателем: в официальной культуре для него нет сюжетов, а в стране — маленького клочка земли, где он мог бы попросту выжить. Поэтому умный-преумный Панин всегда играет одно и то же — Великий отказ, «нет» этому миру и этому порядку вещей; поэтому он всегда бандит, полубандит, шулер, плут и нарушитель бессовестных правил. Бесконечно живой Панин, для которого больше нет места под солнцем, в одиночку ставит легитимность и целесообразность этого мира под сомнение. Уникальные особенности Панина из всех наших кинематографистов сознательно и последовательно использовал один только Павел Лунгин.

Новый фильм Лунгина — победившие на сочинском «Кинотавре» «Бедные родственники» — рифмуется со «Свадьбой». Обе работы выполнены в стиле неукротимой витальности, в манере «буря и натиск», «скорость и наглость», на грани потери «хорошего вкуса» — этой сомнительной категории, по наличию которой отечественные образованцы-начетчики опознают своих, «грамотных». Роевое томление то и дело разрешается у Лунгина выбросом сумасшедшей индивидуальной энергии очередного оголтелого солиста. Однако если «Свадьба» — волшебная сказка из жизни русских, то «Бедные родственники» — то ли назидательная притча, то ли фарс из жизни евреев.

Константин Хабенский играет «Остапа Бендера», Наталья Коляканова — «мадам Грицацуеву», а фильм в целом — история неудавшегося плутовства. По мне, и сюжет, и диалоги сценариста Геннадия Островского значительно уступают соответствующим компонентам «Свадьбы», писать которую Лунгину помогал Александр Галин. Однако и в новой картине есть перлы, которые запоминаешь надолго. «Человеку нужна хорошая могила. На неделю. Поскорбит — и уедет», — такими словами пришлый герой Хабенского, циничный король проигрыша по имени Эдуард, приобщает к своему плутовству местного раввина, хранителя еврейских могил. Городок Голотвин предстоит выдать за Голутвин. На самом деле Голутвин был стерт с лица земли во вторую мировую. Там теперь пустыня. Эдик привозит богатеньких иностранцев, чтобы

те встретились со своими давно утерянными родственниками, так сказать восстановили связь, припали к корням, обнялись с живыми, порыдали над мертвыми. Голутвинские родственники, ясное дело, подставные, а деньги, хотя и верные, но небольшие.

Вот именно, оформилась новая тенденция: наши выдающиеся режиссеры бессознательно, но тем более последовательно и жестко обесценивают деньги, дискредитируют саму идею больших легких денег, еще недавно столь популярную. Ой, симпто-ом! Режиссеры же, правда, не лохи. Видят далеко, зорко. В «Настройщике», адаптируя традиционную западную фабулу «криминальная афера», Муратова понижает рабочую сумму с традиционных миллионов долларов до «всего лишь» восьми тысяч. Впрочем, всем ее персонажам и эта сумма кажется чудовищно большой, легко провоцирующей и многомесячную плутовскую возню, и трагические сожаления обманутой жертвы.

Лунгин идет еще дальше. Едва явившись в местечко, его Эдик предлагает первому попавшемуся пареньку «хорошо заработать». Сколько же? А целых 20 долларов! И впоследствии будут травмировать слух подобные «большие-пребольшие» суммы: 25 долларов, 50 долларов, максимум 90. Профанация либерального бреда (или все-таки лукавства?) относительно радужных перспектив отечественного общества потребления и сопутствующей ему внезапной капиталистической демократии.

Островский с Лунгиным рассказывают немудрящую историю про то, как любимое дитя нэпа, Эдуард Бендер в исполнении Хабенского, терпит полный финансовый и человеческий крах, зато лжеродственники, к полному изумлению корыстного интригана, который, по словам некоей русалочки, «никого никогда не любил», братаются, целуются, сливаются в экстазе. Снова, снова симптом. Историй такого рода, с таким вот пафосом не снимали у нас три тысячи лет.

Островскому повезло с постановщиком. Лунгин спасает ходульные анекдоты сценариста тем, что, как и в «Свадьбе», находит для «примитивного» сюжета пластический и темпоритмический эквивалент. Раз фильм про то, что расчет, умозрение и вкус — ничто в сравнении с жизнью и сопутствующей страстью, то следует строить каждый кадр так, чтобы интенсивность взаимодействия героев чудовищно, в десятки, в сотни раз превосходила повествовательную задачу. Надо, чтобы торжествовала избыточность, чтобы движения были лишними, жесты необусловленными, а эмоции форсированными. Чтобы царили не ум со вкусом, а скорость с наглостью — единственно эффективное оружие живых в борьбе с упырями. Надо, чтобы глупые анекдоты трещали по швам, а экзальтация с биологическим восторгом («хочу, могу и люблю!») — выплескивались зрителю в морду. Так и сделано.

Повторюсь, Лунгин — свободный человек, смелый. В Москве или Питере подобный фильм еще невозможен. Только в Одессе или Париже. Смысл лунгинской манифестации вот в чем. Подавляя нарратив, вкус и хорошие глянцевые манеры предельной экзальтацией, Лунгин отсылает к внефильмической реальности. Он говорит: есть вещи поважнее претенциозного «качественного кино», поважнее искусства. Ему в очередной раз кричат: «мошенник, прохвост», а он кротко улыбается: есть базовые вещи, глядите, и эти вещи располагаются в точке разрыва повествовательной ткани и ткани эмоциональной.

В середине фильма припомнил прошлогоднюю историю. Случайно оказался в одной еврейской семье, где несколько дней интенсивно общался с больной, но бодрой духом еврейской же бабушкой. Допустим, она ценит Савика Шустера с правозащитниками и не ценит Буша-младшего, я же наоборот, но все равно — с ней было интересно спорить и даже в корректной форме ругаться. Один раз речь зашла о нынешних беспризорных детях, тему подсказал телевизор. Она зачем-то ляпнула, а я почему-то запомнил: «В детдомах нет ни одного еврея. Евреи никогда не бросают своих детей в детдомах».

Дело ведь не в конкретной бабушке. Просто существуют формулы, вполне обеспеченные смыслом: основательные, несмешные. И есть многочис-

ленные другие: амбивалентные, для жонглерства. Так вот, жизнеспособны лишь те социальные образования (этнос, государство, команда, бригада, семья и т.д.), которые могут предъявить пару-тройку обеспеченных концептов. Я не знаю, есть ли в наших детдомах евреи, это и не важно. Дело в том, что бабушкин концепт кажется высеченным из мрамора, из гранита. Словно тут не бабушкин треп, а спущенная откуда-то сверху заповедь. Кажется, от этих слов срываются «гроба шагать четверкою своих дубовых ножек». То есть можно быть анти- или филосемитом, но нельзя эту формулу проигнорировать, нельзя ее засмеять. Она не позволит, она сопротивляется иронии. Зато любимый мною «Брат-2» целиком состоит из поливалентных предложений. «Русские своих на войне не бросают!» — эта формула ходит ходуном, вибрирует, издевается. Правда, что ли — не бросают? Каких таких «своих»? На какой такой войне? А если эта война — гражданская, то бишь наша самая популярная, наша по-настоящему отечественная? Почва уходит из-под ног, и это страшное шаткое состояние компенсируется смехом. «Но-но, я полицейский!» — «Да я и сам милиционер!» Помню, как на этом фильме сползал от смеха куда-то под лавку. Раззудись плечо, размахнись рука. Ничего святого. Заповедник постмодернизма.

...И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль.

Наше новое барство уже заказывает «красоту», «эстетику», «величие» и «глубину», но тут появляется Лунгин и говорит: «Человеку нужна хорошая могила. На неделю. Зато красота с величием — фактически не нужны. Ну, или потом, потом». Вот вам «Бедные родственники»: не шедевр, больше, чем шедевр, — другое.

В интервью Киры Муратовой, напечатанном в «Искусстве кино», я наткнулся на апологию Сергея Герасимова, у которого Муратова училась во ВГИКе. Герасимова, одного из лидеров советского официоза, давно, еще с перестройки, принято, презирая, разоблачать. И вдруг, резко меняя тон своих высказываний с игриво-необязательного на трепетный и ответственный, Муратова говорит: не трогайте Герасимова, что вы про него знаете?! Он был замечательный, благородный; любил своих учеников и неизменно им помогал; я всегда его защищаю, я не могу слышать о нем дурные слова, не могу!! Очень похоже на Лунгина. Муратова тоже поначалу со всем соглашается, кокетничает и юлит, но вдруг дает понять, что ее игра не тотальна. Что есть черта, за которой начинаются базовые ценности. Может, две-три, может, даже одна. И уже не до смеха, не до кокетства, не до цинизма. «Человеку нужна хорошая могила. Поскорбит — и уедет».

Кстати, Герасимов — человек 20-х годов, из породы фэксов. Вот, оказывается, откуда в фильмах Муратовой эта воля к безукоризненной форме, этот блеск! Все получено из первых рук, она — наследница по прямой. Ее безукоризненный вкус — лишь надстройка над чем-то более существенным. Это всегда опознаешь, чувствуешь. У нынешних, корыстолюбивых и циничных, никогда не случится ни лоска, ни формы, ни даже качественного глянца. Кто их учителя, кто диктовал им формулы успеха? Новые русские экономисты, менеджеры, дельцы? Что ж, и экономистов, и кинематографистов погребут обломки одноименного, то бишь новорусского рая.

Последний урок Лунгина: образ делается вопреки бытовой достоверности и наперекор повседневной очевидности. Никто не знает будущего, но свободные художники кое-что угадывают.

10 августа 2005 года
www.russ.ru

Журнальный вариант статьи Игоря Манцова, написанный для интернет-издания «Русский журнал»

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Бедные души, или Мертвые родственники

«Бедные родственники»

Один из моих любимых анекдотов: «В продаже появились поддельные елочные игрушки. С виду они совсем как настоящие, но, в отличие от них, не доставляют малышам никакой радости».

Почти все российские фильмы 2003—2005 годов идеально подпадают под это определение. В них все как положено. Утрачена подростковая угловатость 90-х, ушли эстетское самолюбование, дешевая и претенциозная артхаусность, давно не в моде тарковские длинноты и вгиковские многозначительности, похоронены братки, крутизна выродилась в самопародию — кино заново учится быть вменяемым, и не беда, что достигает пока в лучшем случае уровня мейнстримной мелодрамы застойных времен. После двухсотпроцентного спада радует и десятипроцентный подъем. Печально другое: даже относительно удачные картины выглядят, как краски без холста. Краски подобраны более или менее удачно, но при этом висят в воздухе. Нет чего-то серого, незаметного, однако основного, держащего все компоненты вместе.

Фильм Павла Лунгина «Бедные родственники» — вполне профессиональное кино по вполне профессиональному сценарию Геннадия Островского, и странно было бы ожидать иного. Актеры сплошь видные, даже и примелькавшиеся. Для полноты картины не хватает одного Пореченкова, на него и роль была — тот самый Андрей, который хотел убить деда; но ничего, справляются и Хабенский с Гармашом. Есть обязательная в последнее время непрофессиональная старуха: чтоб жизнью пахло. Есть еврейская тема, куда ж без нее. Есть и более масштабная тема — поиски национальной идентификации. «Бедные родственники», которые в сценарном варианте еще не были бед-

ными, так и стояли без определения[1], — отлично вписываются в ряд картин на эту тему, начатый, как ни странно, еще михалковской «Родней» 1982 года: «Родня» — «Американская дочь» — «Мама» (опять Мордюкова!) — «Брат» — «Брат-2» — «Сестры» — «Свои» — «Папа» — ну и вот обобщающее слово Павла Лунгина при восьми «однородных членах». Последнюю точку поставит либо фильм «Наши» — о героических отроках и отроковицах, предотвращающих переворот, либо римейк «Большой семьи», либо римейк «Родной крови»... если только не случится римейка большой крови.

При всех своих бесспорных достоинствах — внятная и энергичная фабула, профессиональные, хоть и не без автоматизма, актерские работы, умелая режиссура, своевременная тема, некоторые даже намеки на катарсис — фильм Павла Лунгина, который выглядит совсем как настоящий, не доставляет малышам особенной радости. Подделка, бутафория, новострой, что еще и по сценарию, опубликованному «Искусством кино», было видно невооруженным глазом. Профессионализм здесь как раз во вред. Вот в чем парадокс: плохое кино откровеннее проговаривается о времени. «Богиня» Литвиновой — фильм совершенно несостоятельный с профессиональной точки зрения; однако о Литвиновой, о ее среде, об эпохе гнили и полураспада эта картина высказывается исчерпывающе. В случае Лунгина — картина слишком профессиональна, чтобы быть откровенной и невольной проговоркой о сути вещей, и недостаточно умна и талантлива, чтобы высказаться о том же серьезно и сознательно. Нормальный, среднекондиционный, типичный промежуточный продукт, годящийся на экспорт, но обреченный на полууспех в отечественном прокате.

Как Лунгин вышел на тему, в общем-то, понятно: занятый экранизацией «Мертвых душ», он задумался о новом Чичикове. Он тоже торгует душами, но ревизские сказки упразднены, даром что крепостное право, кажется, так никуда и не делось; следовательно, чем может торговать современный Чичиков? Душами еврейских родственников (потому что именно для богатых заграничных евреев поиск российских родственников превратился в идефикс). Вот герой и приезжает в провинциальный украинский городок и предлагает его обитателям за скромные суммы изобразить эту самую утраченную родню. Вас разлучили в детстве, старики все равно ничего не помнят, им важно отметиться, поставить галочку — вот, мы нашли родную душу, семья воссоединилась, предки могут спать спокойно; и вам деньги, и иностранцам радость, а притворяться придется всего неделю. Они и подарков привезут, и за границу, может, пригласят... Закрут, что называется, недурен, можно снять смешно и трогательно, и для чисто гоголевской задачи — изображение как можно более широкого среза новой реальности — такая фабула вроде бы годится. Кстати, любой из историй, выдуманных Островским для сценария, хватило бы на полноценный фильм. Вот старик миллионер, всю жизнь ищущий старшую сестру. Вот молодой француз, приезжающий к дальним родственникам матери-актрисы и вовлекающий ровесника в гомоэротические игры. Вот старый боксер-израильтянин, одержимый желанием похоронить материнский прах в родной земле. Вот европеец Эндрю, приехавший к местному старику с единственным намерением его притюкнуть, потому что старик — вовсе не родственник ему, он его искал в видах мести: старик этот выдал немцам всю его семью. Кстати, ход со стариком особенно хорош, и будь он один положен в основу медленного, зловещего триллера с элементами трагифарса, картина получилась бы что надо, особенно в исполнении Николая Лебедева. Это его сюжет, его сквозная тема — издевательство реальности над нашими романтическими представлениями. Но ни на одной из этих историй Лунгин с Островским не фиксируются внимательно: им нужна калейдоскопическая пестрота, исключающая подлинную серьезность подхода. Вдобавок сюда белыми нитками, без особенной производственной необходимости приметана история любви нашего Чичикова к эмигрантке-русофобке-переводчице, которая уж так нена-

[1] Сценарий был опубликован под названием «Родственники». См. «ИК», 2005, № 1. — *Прим. ред.*

видит все экс-советское, что аж подергивается от омерзения. В эту историю, воля ваша, не веришь совсем: прежде всего потому, что Чичиков в исполнении Хабенского недостаточно стар (мало он похож на отца семнадцатилетнего отпрыска, который его материт по телефону, — отпрыск уже послал его в «Ночном Дозоре», и было убедительнее). Не мог такой Хабенский, вечно тридцатилетний, даже понарошку изобразить страсть к героине Натальи Колякановой. Сыграть страсть, особенно внезапную и необъяснимую, — задача потруднее, чем изобразить гротескную семейную пару или престарелого романтика. Здесь нужен иррациональный, стихийный дар, а в насквозь рациональной, точно просчитанной картине настоящую страсть взять неоткуда. Я не говорю уж о том, что любимая актриса Павла Лунгина и Анатолия Васильева, превозносимая сверх всякой меры Наталья Коляканова — достойный представитель все того же разряда: «совсем как настоящая». Она делает все, как положено делать настоящей актрисе. Но тот случай, когда профессионализм только мешает. Тысячу раз прошу прощения. Я никого не хочу обидеть.

А ведь этими бегло намеченными историями картина не ограничивается. Тут есть еще и банщик, тоже гротескный безумец, вовсе уж на окраине действия, — и зачем он тут, понять невозможно. Впрочем, почему невозможно: нормальная попытка заменить качество — количеством, проникновение — пестротой, характер — эскизом. Авось скушается, если всего будет много. Не станем пропекать и досаливать ни одно из блюд, смешаем все вместе, назовем «ассорти», или «трагифарсом», или «широкой панорамой пореформенной действительности» — и будет совсем как у больших.

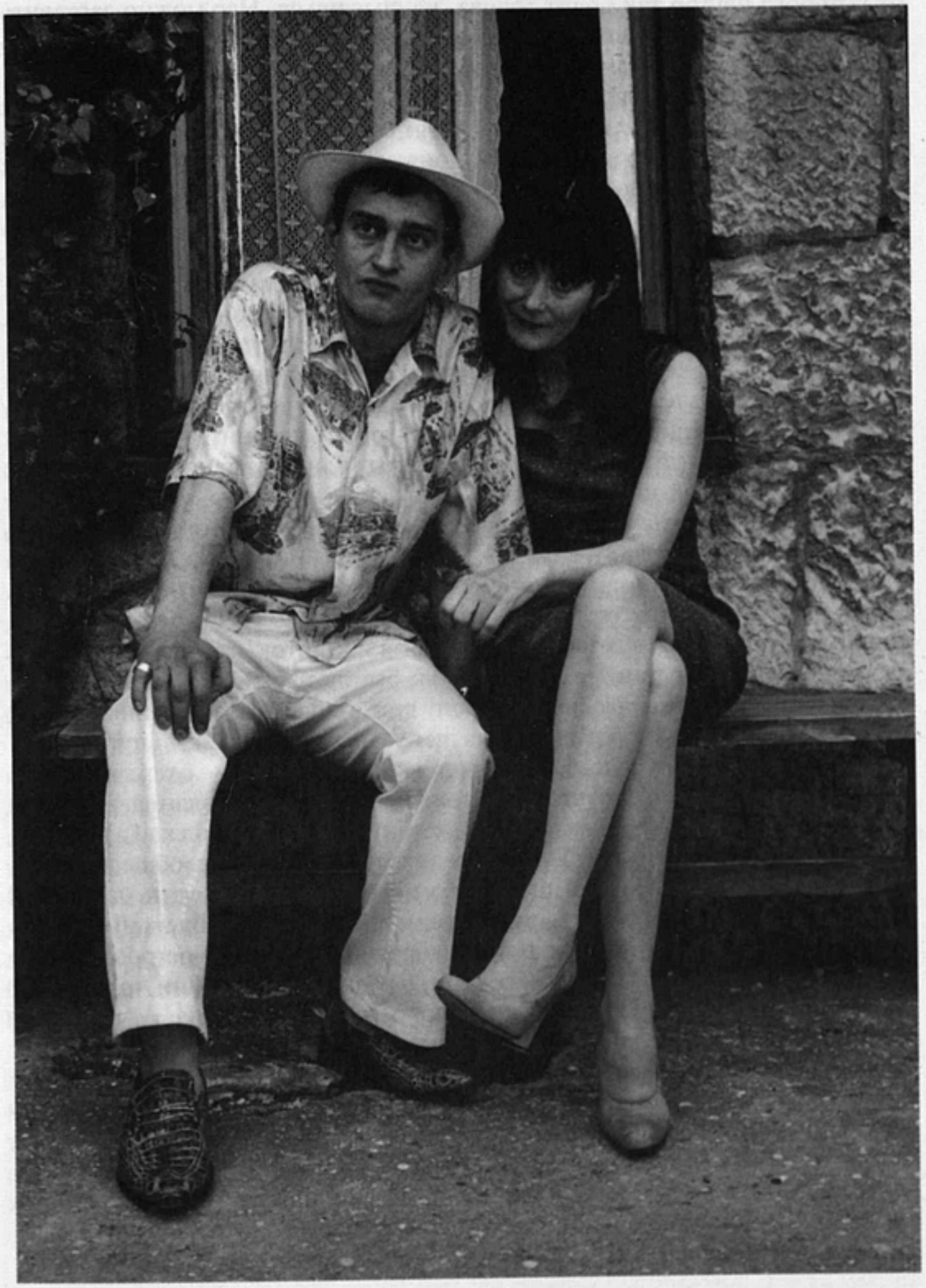
В результате даже непрофессиональные актеры у Лунгина фальшивят, не веришь даже настоящей местечковой старухе, которая очень старается, коленом выжимает из зрителя слезу, а слезы нет как нет. Искренен на экране один пейзаж — сухой, выжженный, песчаный, скудный. Одна радость — речка с ивами.

Проблема всех сценариев Островского — умозрительность. Кино работает с реальностью, так что надуманность коллизии обнажается сразу. Причем первотолчок, исток фабулы всегда убедителен: три ветерана, озлобившись на всеобщую ложь и чувство своей ненужности, решили угнать самолет. Хорошо можно снять? Не то слово. Женщина умерла, и выяснилось, что она всю жизнь изменяла мужу, — теперь муж знакомится с любовником. Хорошее кино? Отличное! Двое командировочных везут труп третьего, выдавая его за живого человека: нормальная модель для комедии положений? Идеальная. В семью тихого интеллигента возвращается с чеченской войны его изувеченный войной сын от случайной связи: ого-го какую картину тут можно завернуть! У Валерия Тодоровского с его уникальной чуткостью к мелким приметам быта, к психологическим обманкам, которыми все мы охотно утешаемся, получились хорошие фильмы «Любовник» и «Мой сводный брат Франкенштейн», но и в «Франкенштейне» некая искусственность торчит, не дает окончательно возрадоваться. Островский был бы (да уже и стал) очень хорошим прозаиком вроде Слаповского, а то и лучше, — но кино не проза, оно гораздо больше похоже на жизнь. Сценаристу требуется иррациональное чувство подлинной, невыдуманной реальности, ощущение ее нерва, а умение разработать увлекательную фабулу тут как раз вторично: у Гребнева в «Июльском дожде», у Рязанцевой в «Крыльях» и «Долгих проводах», у Миндадзе в «Магнитных бурях» фабулы почти нет. И звездных лиц в тех фильмах мало. А кино настоящее, вот поди ж ты.

Кажется, я наконец сформулировал: Островский хорошо чувствует то, что должно быть в реальности. То, чего в ней нет. Запрос — почти всегда точный; ответ повисает в воздухе. Есть запрос на образ народного героя-мстителя, уставшего от унижений? Еще какой! А тоска по всеобщему чувству вины перед нашими мальчиками, подставленными под чеченские пули? Конечно! Наконец, разве не мечтаем мы все вернуть чувство общности, которое было же у нас еще в 80-е?! Со страшной силой мечтаем, ведь без этой общности, трижды проклятой, семижды сброшенной, страны нет, и народа тоже.

На чем бы нам таком сплотиться? На идеологических основаниях больше не можем, на социальных — никак, ибо социальное расслоение нас почти довело до гражданской войны; о национальном лучше не заикаться, потому что национальное у нас равно идеологическому, и как раз отсутствие некоей общей идентификации — что такое вообще русские? что их сплачивает? — порождает фильмы вроде «Своих» (напомню, что сценарий назывался «Русские вопросы»). Остается самое древнее, корневое, бессознательное: род, родня. Но это стихия темная и опасная, чуждая всяким представлениям о морали — как любая архаика; об этом первой написала Виктория Белопольская в своей замечательной статье о «Брате». Все разрушено до основания, осталась чистая, темная, слепая власть инстинкта: ты мне брат, а ты — не брат. Ты мне сестра, поэтому я тебя спасу. Ты мне мама, ты — папа, вы мне — свои. Мы родственники. И это в конечном итоге окажется сильнее всех разделений.

Я не говорю уж о самой сомнительности посыла: архаика — весьма сомнительное спасение, весь христианский опыт человечества в том и заключа-



«Бедные родственники»

ется, чтобы уйти от нее как можно дальше и сплотиться на новых основаниях. Порвать с отцом, матерью, братом — и пойти за верой. Разуверившись во всех верах, несчастное русское сознание ринулось назад — в архаическое, родовое, душное, отвратительное, нерассуждающее. В пространство, где человека любят за родственность, а не за добродетели или сходство с собою. О том, как фальшива эта посылка, лучше меня расскажет фильм Михалкова «Родня» — первое предвестие грядущего расслоения и первый по-настоящему фальшивый фильм большого режиссера. Именно с «Родни» начался поворот Михалкова в сторону эклектично-государственнической идеологии и ненастоящего кино. Даже органика Нонны Мордюковой бессильна перед неразрешимой задачей: нет давно никакого единого народа. Он давно уже не один, и не сплотиться нам ни на каких идеологических, личных или даже родственных основаниях, покамест мы окончательно не разделимся. У начальников и подчиненных, захватчиков и захваченных, идеологов и трудяг нет и не может быть общих ценностей. Мы можем забыться в общей пьянке, но в последнее время у страны уже и печень отказывает, так что даже этим ложным единством, от которого наутро так болит голова, не спасешься. Нас можно заставить вставать под звуки общего гимна, но уже никак не заставишь запомнить его обтекаемые, универсально-бессмысленные слова.

Идеей Лунгина, видимо, было снять фильм о том, как срастается разрубленное тело народа. Каким образом, поверх всех разделений, главной ценностью оказывается более широкое понятие родства — не важно, в конце концов, та сестра или не та, та земля или другая: мы все бедные родственники. Правда, это было бы верно только применительно к евреям, о которых, собственно, и идет речь, — но и на том спасибо: бывают, значит, ценности превыше идеологий, вер и возрастов! Сама по себе эта констатация не кажется мне утешительной, ибо если у человека осталось только национальное, значит, не осталось ничего человеческого, ибо человеческим стоит называть только то, что наросло поверх грубой природности, убогой имманентности. Человеческое — то, что есть в нас поверх нации, пола и места рождения. Если уж приходится идентифицироваться по этим пасмурным, древним ценностям, значит, мы низведены до положения заключенных или призывников, у которых, кроме «землячества», ничего своего не осталось. Он мой зема, земеля. Он с Орловщины, как я. Ничего общего у нас нет, но он с Орловщины. «Он русский, и это многое объясняет».

(В скобках: именно этой установкой фильм близок Игорю Манцову. Обычно у этого критика отличное чутье на фальшь, но тут вкус оказался вторичен. Как большинство отечественных интеллигентов, разочаровавшихся в квазилиберальных ценностях, Манцов все быстрее дрейфует в сторону ценностей национал-архаических, в сторону густого пафоса, агрессии и обиды, то есть петле уверенно противопоставляет удавку — счастливый путь.)

К счастью, не получилось. И никогда уже не получится — с тех самых времен, когда было объявлено, что в царствии небесном нет ни эллина, ни иудея. Недавние события в Израиле — «размежевание», раскол, уход из Газы — показали яснее ясного, что даже в таких крепких национальных сообществах, как еврейское, есть разделения выше и глубже имманентных. Искать панацею в архаике так же наивно, как стремиться в материнскую утробу из мира, полного опасностей и неразрешимых противоречий. Лунгинско-островское финальное умиление — вот же, мы все свои, на одной фотографии, иди сюда и ты, Чичиков, спекулировавший на Холокосте и нашей тоске по родичам, ладно, берем! — обернулось эстетическим провалом: нет катарсиса. «Не брат ты мне». И Яков, поджигающий дом, и старушка, кормящая голубей, и старичок, полюбивший старушку, и боксер из Израиля, и гомосексуалист из Франции — абсолютно разные существа, несовместимые даже биологически: не зря у старичка такая аллергия на голубей, которых старушка просто не может не кормить. Общность иллюзорна. Обманщики и обманутые принадлежат к разным национальностям. И если у самого Гоголя не получилось закончить «Мертвые души» чем-нибудь утешительным, почему второй том,

призванный заменить собою всю будущую русскую литературу, и погорел так трагически, — чего спрашивать с Павла Лунгина, тщетно пытающегося спаять людей ощущением их общей бедности и родственности?

Мертвые души с живыми не братаются. И не зря, кстати, в одном из немногих убедительных эпизодов фильма старик ветеран замахивается бензопилой на собственную родню, предложившую ему роль полицая-предателя. Свои, да не свои.

Есть, впрочем, у всего этого дополнительный и крайне неприятный оттенок. Гоголь писал «Мертвые души» не на экспорт: это была искренняя, мучительная попытка разобраться в себе и в своих. Павел Лунгин делал отчетливо экспортную картину. Это фильм о России и ее бывших окраинах, но не для России. Цели разобраться тут нет с самого начала. Есть цель — продать. И в этом смысле я, честно говоря, не очень понимаю, чем создатели фильма «Бедные родственники» так уж сильно отличаются от своего главного персонажа, Чичикова наших дней. Думаю, именно этим глубинным сходством объясняется тот факт, что своего персонажа — прожженного циника, от которого с презрением отвернулся бы даже Бендер, — они почти оправдали или, во всяком случае, простили.

Это вообще-то не смешно, когда в городе не работает ни одно предприятие, а двадцать долларов — большие деньги, а нищую старуху некому выслушать, а бывший директор закрытого комбината, коммуняка и большая, судя по манерам, скотина, кажется святым всему городу, потому что при нем было лучше. Все это может служить фоном для гротескной комедии положений — и насквозь криминальный мэр, и тупые обыватели, за зеленую двадцатку готовые записать родного деда в полицаи, но желательно бы все-таки наблюдать более личное, что ли, отношение к этому. Не говорю про гражданскую боль — она легко имитируется, — но хоть типажи-то можно прорабатывать повнимательней, поуважительней. Не такими заштампованными их делать, не так бегло изображать, человеческое в них видеть... И тогда в картине были бы, по крайней мере, живые люди, искупающие любую концептуальную скудость. Но Сергей Гармаш, кажется, разучился играть живых людей. И Константин Хабенский ощущает себя поставленным на поток. А Леонид Каневский — большой и честный артист старой школы — при всем желании не может сыграть фальшивую роль. Он ведь и когда майора Томина играл, был самым живым из всей троицы именно потому, что не пытался изображать праведную ненависть к преступному элементу. Его свойский майор Томин подмигивал и преступникам, и жертвам. И в этом была самая суть позднесоветской милиции. «Ведь все мы тут свои»... тьфу! Каневский может блистательно сыграть то, что есть, но — как всякий истинный актер — не умеет изображать то, чего не бывает.

Лунгин может, конечно, возразить: но ведь у нас гротеск! Проблема, однако, в том, что самоопределение «у нас гротеск» не спасает от необходимости быть художественно достоверными. Вон у Климова «Добро пожаловать» или «Агония» — гротеск, да и в «Прощании» не без него, а какая точность! Смешать горькое, кислое и сладкое недостаточно: надо, чтоб смешивалось. В «Бедных родственниках» в избытке страшного и смешного, а картина выходит нестрашной и несмешной, ибо авторам до героев примерно столько же дела, сколько их местечковому авантюристу — до чувств сумасшедшего кладбищенского смотрителя. Без серьезной сверхзадачи за такие темы лучше не браться — иначе как раз и получится «совсем как настоящее».

В общем, очень своевременная картина. Если бы отдельные наши идеологи, повернутые на патриотическом воспитании, а также отдельные националисты, верящие в род как в панацею, внимательно ее посмотрели — обязательно поняли бы что-то важное про свое безнадежное дело. Потому что отрицательный результат — тоже результат. Иногда более значимый, чем положительный.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Мама не горюй—2», режиссер Максим Пежемский

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Какой теперь креатив

Как в Нижнем на прошлых.
Реплика политтехнолога из фильма «Мама не горюй–2»

Есть реалии «нашей жизни», которые пролетели мимо меня, как некая фанера над Парижем. В частности, это случилось с фильмом «Мама не горюй» (1997). Как выяснилось, я не только смешала его в далеком 98-м году в единое целое с фильмом «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» по сценарию того же Константина Мурзенко, но и забыла содержание этой гремучей смеси напрочь. А между тем та «Мама не горюй» была не только видеопрокатным народным шлягером убойной силы, но, как выяснилось, сформировала лексику нашего народа на тех основах, к которым он всегда тянулся. По крайней мере, авторы нескольких статей утверждают, что слова «разрулить», «откинуться» и «разводить» в тех значениях, которые сегодня чаще всего употребляются, впервые для широкой публики прозвучали именно там. Это, конечно, достижение.

В общем, фильм «Мама не горюй—2» я смотрела абсолютно чистым взором, незамутненным ненужными воспоминаниями. Однако ощущение было ровно такое, будто ту же самую мурзенковскую смесь 97-го подогрели и посыпали лучком. Те же персонажи, которых в жизни не встретишь, в какие бездны и под

«Мама не горюй—2»
Авторы сценария **Максим Пежемский, Константин Мурзенко**
Режиссер **Максим Пежемский**
Оператор **Андрей Жегалов**
Художник **Константин Витавский**
Композитор **Юрий Орлов**
Звукорежиссер **Александр Камалдинов**
В ролях: **Гоша Куценко, Андрей Панин, Евгений Сидихин, Александр Баширов, Федор Бондарчук, Михаил Ефремов, Иван Бортник, Елена Шевченко, Вера Воронкова, Маша Машкова, Николай Чиндяйкин, Сергей Колтаков и другие**
«СТВ»
Россия
2005

каким кайфом ни спускайся. Те же трескучие, дерущие ухо своей искусственностью диалоги, которыми актеры с годами стали явственно давиться, растягивая паузами хронометраж фильма, как резинку от трусов. И, конечно, та же до боли знакомая актерская обойма, которая без какой бы то ни было подзарядки всегда на взводе, — Куценко, Сидихин, Бортник, Чиндяйкин, Панин (Андрей), за прошедшие годы так и не сумевшие вырваться за пределы одного имиджа, не важно в сериалах или всяких «Антикиллерах».

В мэры приморского городка баллотируются Турист, местный крестный отец, и Прокурор (Сергей Колтаков), у которого рыло в таком пуху, что уж лучше, пожалуй, Турист. Однако Туриста мы не увидим: внезапно выбывший из предвыборной гонки кандидат так и не явится на теледебаты, из-за которых весь сыр-бор. А все потому, что Турист в полном соответствии со своей кликухой улетел на денек к другу в Казахстан — отдохнуть, расслабиться, сайгаков пострелять с вертолета. Ну и сам попал под случайный выстрел. Кстати, за восемь лет, прошедшие с первого фильма, я так и не поняла, почему в названии нет запятой после слова «мама». И тоже нисколько об этом не горюю. Потому что, скорее всего, объяснение этому простое — по ошибке. А поскольку это выражение лично я ни разу в жизни не слышала в так называемом «бытовании», то запятую (точнее, ее отсутствие) можно оставить на совести авторов.

На их совести и весь происходящий беспредел, вызванный местными выборами и роковым появлением в городе Морячка (Андрей Панин). Этот коварный Морячок в первой «Маме...» подрался с Туристом на собственной свадьбе, но сумел уйти от ответа, перебаламутив весь криминальный Питер. Теперь его жена-морячка (Светлана Олешковская) ждет мужа, который второй год плавает на судне-контрабандисте. И вот рука судьбы — и «левые» крабы наконец приводят Морячка в порт, где живет любимая. Надев водолазный костюм, он уходит в самоволку вместе с выгружаемым живым товаром. Вразвалочку сойдя на берег, с крабом в руках вместо букета взлетает на нужный этаж, жмет кнопку звонка и видит жену и Прокурора в сомнительной позе. Будущий мэр, бабник и алкаш, как раз обходил электорат перед теледебатами и не смог удержаться при виде накрытого стола и крашеной блондинки. Дальше, понятное дело, драка, тюрьма, разборки и прочая беготня друг за другом, в чем принимает участие немалое количество народу, но уложить всех в память можно, разве что выучив сценарий наизусть.

Однако сколько сценарий ни учи, логику в развитии событий обнаружить вряд ли удастся. Именно поэтому герои если и запоминаются, то по одной функции в сюжете, но никак не по ситуациям, созданному Мурзенко образу или даже лексике, каковая считается главным достоинством обеих «Мам» К.Мурзенко и М.Пежемского. Режиссер искренне признается в интервью, что никакой причины ворошить снова ту самую «Маму...», кроме как стремление выполнить задание продюсера Сергея Сельянова, у него не было. Не было идеи, вокруг которой могли бы конкретные ребята побегать за Морячком, и не было желания у Константина Мурзенко снова расписывать эту бодягу на искусственно блатной фене. Забавно читать, как Максим Пежемский, беседуя с корреспондентом журнала «Афиша», доверчиво спрашивает и сам себе отвечает: «А что делать, если автор сценария не пишет новых историй? Приходится брать старые и с иронией о них рассказывать». На предложение поискать другого сценариста у режиссера еще более хлесткий ответ: «Хороших авторов сценария в кино нет вообще. Молодые не умеют, а старые умеют, но не понимают, про что».

Выходит, умеет и понимает только один отказник Мурзенко. Однако, судя по его творениям, коих совсем немного (все та же слипшаяся в 98-м году с «Телом...» «Мама не горюй», плюс часть новой «Мамы...», сценарий неплохого, но справедливо забытого «Упыря» и фильм «Апрель», который без актера Евгения Стычкина с его странной харизмой не стоил бы и гроша), этого никак не скажешь. Конечно, я знаю, что все наше небольшое шоубизнесовое сообщество давно уже делится на людей и персонажей. Люди бывают

разные — известные, неизвестные, талантливые, бездарные, слишком амбициозные, шибко умные, странные, дурашливые, простоватые, психованные, замкнутые и т.п. Персонажи — все как на подбор культовые. Меня, человека далекого от мысли о формировании какого бы то ни было личного отношения к нашим «культовым», много лет уверяли, что Мурзенко — это класс, он с временем на «ты», он знает его дух. Ну ладно, я с духом времени всегда на «вы» и из-за чувствительности к запахам стараюсь не принюхиваться. Но читать я умею, и слух у меня в порядке. Мурзенко удостоился даже книги сценариев, где все это «культовое» изложено его словами. Конечно, читать тяжело, как всякую графоманию и литературщину. А главное, отличаются эти сценарии полным отсутствием драматургии (если не считать таковой броуновское движение персонажей, которые могут легко перетекать из «Мам» в «Апрель» и обратно, залетая в чужих «Антикиллеров» или «Жмурки») и редкостной глухотой к жизни, которая в его воображении предстает сатирическим набором штампов из реприз, достойных программы «Аншлаг». Герои у него без родословной: возникают ниоткуда и уходят в никуда. Представить, как Морячок плавает на реальном судне и занимается реальным делом, как складываются у него отношения с женой, которую он два года не видел, невозможно. Он вырезан из картона, как и все остальное, настоящая морская вода превратит его в мусор. Лексика — да. Тут ничего не попишешь, работает человек над словами, даже любит их, все время протирает тряпочкой, но составляет из них довольно неожиданные композиции — как иностранец, выучивший большой массив слов, включая разные виды сленга, но ни разу живой речи не слышавший. Так, про задуманное одним из уголовников дело его родственник сообщает: «Это Гитлер на зоне скреатировал». Вообще производных от слова «креатив» тут почему-то столько же, сколько от известного заборного слова в живом русском языке.

Актерам в «Маме-2» произносить сложносочиненные композиции явно нелегко — они напрягаются до выпученных глаз, как декламаторы, выступающие перед делегатами партийного съезда со стихами «по случаю». И на экране сразу видно, кто несет отсебятину: эти хоть сколько-то похожи на людей, а не на персонажей. Если уж искать какой-то смысл во второй «Маме...», то для меня попытки забубенных политтехнологов (которых на фоне остального кошмара очень даже неплохо и с огоньком изображают Федор Бондарчук с Михаилом Ефремовым) сфальсифицировать провинциальные выборы являются метафорой того, как нагло и топорно навязывают нам разных культовых кинодеятелей. Вот, к примеру, текст с самого популярного «магазинного» сайта ozon.ru: «Кинофильмы, снятые по сценариям Константина Мурзенко, стали своего рода визитной карточкой нового русского кино конца XX века. Неподражаемые диалоги, криминально-тарантиновский напор, парадоксальный черный юмор ситуаций надолго запомнились зачарованным зрителям. Сказать, что Мурзенко модный сценарист, — значит ничего не сказать. Он превосходит любые ярлыки».

Действительно, это превосходит любые ярлыки. Бедный, бедный, неверно понятый нашей страной умница Тарантино, стиль которого жестко приравняли к аляпистым пародийным комедиям а-ля Лесли Нильсен! Он горько плачет в уголке, шепча себе под нос: я не такой. Его каннский триумф обернулся макулатурным дождем, бездарнее всего пролившимся над Россией. Цитатность, самую поверхностную и неоригинальную черту фильмов Тарантино, основанную на его превосходном, покадровом знании гигантского количества картин всех времен, свели к пустому цитированию одного заезженного места из самого Тарантино. Если бы это было сделано для заполнения массой видеорынка, то беды большой не было: ну выпустили бы, как во всем мире, специально ориентированные фильмики для качков с Урала, для студентов ПТУ, для «челноков» и т.п. Но у нас пошедшие этим правильным путем под лозунгом «Даже не думай!» честные лохотронщики тут же были возведены в разряд культовых авторов. А кто от этого звания откажется по доброй воле?

Создание ореола культовости продолжается. Прочитав рецензии на вторую «Маму», которые вывесила на своем сайте компания «СТВ», я узнала, что фильм «Мама не горюй» являлся «главной энциклопедией русской жизни 90-х» и что «единственным адекватным современности языком оказался жанр лубка, чей добродушный ехидный абсурд растворяет в себе угрюмость любых идеологических обобщений» (Газета.ru). Что авторы «сумели приготовить вполне съедобное блюдо даже из осетрины второй свежести, которой явно отдает история о том, как на депутатских выборах бодались городской прокурор и криминальный авторитет» (www.sqd.ru). И даже, что новая «Мама...» — это «путешествие по классике славянского синематографа. Цитаты и аллюзии, аллюзии и цитаты. Прокурор орет в алый мегафон, а мы видим пародию на Глеба Жеглова. Что уж говорить о Гитлере-Промокашке. Или, скажем, персонаж Зубек. Он, все тот же Егор Прокудин («Калина красная»), мечтающий о встрече с заочницей. Бандиты Пежемского — родня цыганам Кустурицы («Черная кошка, белый кот»). Колоритные и вовсе не страшные». Это написал неведомый мне Алексей Копцев, чей синтаксис и орфографию я не стала сохранять, потому что компьютер больше половины текста подчеркнул красным.

Самыми серьезными аргументами забросал своих читателей Юрий Гладильщиков. Он пишет, что «Мама не горюй—2» фиксирует новую для России социальную ситуацию: «Назовем ее — окончательное изживание 90-х. Их мелкомыслия и мелкостремлений. Мы изжили их настолько, что «Мама не горюй—2», хотя сюжет фильма построен на социальных казусах, не выглядит ни социальной сатирой, ни даже социальной комедией. Это просто комедия. Чего сами авторы фильма, уверен, не ожидали». Прочитав это, я просто закричала: Юра, что с тобой? Зачем ради красного словца ты стер целое десятилетие, в котором столько событий происходило на наших глазах и в стольких событиях мы даже лично принимали участие, в мелкий песок? Почему 90-е в твоем изложении стали только «наивными и при этом бандитски кровавыми»?

Но квинтэссенцию, как обычно, предлагает журнал «Афиша». Полгода я уже перетираю сама с собой мысль, высказанную одной его страстной поклонницей: «Странно ведь, — сказала она, — что главным культурно-идеологическим изданием нашего времени стала «Афиша» Нет, она не спрашивала, а утверждала. Конечно, странно, что это кажется таковым хотя бы определенному кругу людей. Однако не странно вовсе, потому что здесь действует тот же самый принцип успешного самопиара: листинговому журналу, чье предназначение печатать расписание развлечений в городе Москве, несколько лет уделяли столько внимания, что он стал таким же культовым, как Мурзенко. В результате про анонсируемый фильм там теперь можно читать только шифровки, адресованные друзьям по livejournal. Хотя обычно пишут их вполне вменяемые авторы, от которых ждешь рецензий другого рода. В каком-то месте «Афиша» совершенно серьезно восхвалила фильм «Мама не горюй» как «обогативший русский язык устойчивыми выражениями вроде «Где та Люда?» или «Брат мой реальный». А предпрокатный текст Дениса Горелова вообще начинается так решительно, что ничего больше писать и не надо было: «Фразой из первой «Мамы»: «А Туристу вотри, чтоб хомячков больше не присылал» — восемь лет козыряли славянофилы». Лично у меня сразу наступает мыслительный ступор. Ни разу не слышала эту фразу в быту. Хотела бы узнать, кто такие эти славянофилы поименно. Не могу себе представить, чем тут козырять. Дальше тоже непонятно, но здорово, все на том же искусственном языке, достойном самого Мурзенко, Денис пересказывает сюжет фильма («залетевший Морячок дает кому надо в бубен и толкает миротворческую речь в стиле КВН»), попутно очень несправедливо лягнув «донную никчемность артиста Бондарчука». Суть же рецензии — культурно-идеологическую — не могу не процитировать в полном объеме: «Первая «Мама» была ключом-открывашкой к чумовому десятилетию гуляйполя и большого торжища. Идея, что русский космос от пигалиц-мокрохвосток до ветеранов-сороканов состо-

ит из блатья и даже случайно заглянувший сюда Христос-Морячок тоже ходит под народной 206-й, мягко выруливала на всегдашнюю боевую ничью: воры садились, мореман шел в море с песней, а космонавт улетал с чердака на фантики конфет «Стратосфера». Татуированная рука всевышнего снова укрывала родину от дождей и вьюг. «Мама-2» без божества и вдохновенья, но столь же добросовестно отражает наступивший век холостого пробега. Иносказания кончились, деревянные лошадки ускакали, бандиты перенесли на ногах кризис среднего возраста и национальной идентификации. Балаган приобретает феллиниевские черты — шоу кончилось, зал пуст, а завод исполнителей еще крутится, и они продолжают валять ваньку в луче света, семафоря умными глазенками: «Морячок, наш бог, зачем я здесь, мне же уже за сорок!»

Граждане, мне тоже уже за сорок. Но бог, не зависящий от конфессий, и Голливуд, производящий профессиональное кино, счастливо уберегли меня от необходимости размышлять на тему того, окончательно мы изжили 90-е или нет, на примере фильма «Мама не горюй». Поэтому для меня первая «Мама не горюй» остается всего лишь тем фильмом, который впервые вывел на экран Гошу Куценко и Андрея Панина. Причем я теперь и не знаю, хорошо это или плохо, потому что оба этих фактурных и мужчинистых актера позволили использовать себя в кино настолько беззастенчиво, что уже хорошо бы им сниматься пореже. Когда «конкретные» пацаны и мечтающие им подражать радостно гыкают, тыча пятерней в телевизор, я не называю это «чумовым десятилетием гуляйполя». Когда люди поинтеллигентнее, чем пацаны, пытаясь понять, в чем же прикол, изучают бандитскую феню, ломая язык и вбивая в голову, что «хомячок» — это «шестерка», я не думаю, что от этого бессовестный балаган начнет приобретать феллиниевские черты. И вообще, сегодня на фене пишут передовицы в половине московских газет и дискутируют в Госдуме. Может, поэтому в новой «Маме...» мне удалось разобраться без словаря (только так и не поняла, что такое «шконка», но зачем мне это?). И оказалось, что без словаря разбираться не в чем.

«Мама не горюй—2» — это кино не про что-то, а для кого-то. Для людей, которые за один сеанс способны выпить несколько литров пива, раз пять протопать по ногам других зрителей в сортир, вернуться оттуда, чтобы грызть семечки на пол, довольно рыгая, и орать на весь зал по мобильному. Таких людей у нас немало, и они имеют право на то, чтобы их нишу обслуживали. Но достаточно и других. Под одним из зрительских высказываний в Интернете я готова подписаться: «Если это сатира и пародия, то слабая и неглубокая, если комедия, то не смешная. Поэтому не надо смотреть этот фильм в кинотеатре, а возьмите в прокате или посмотрите зимой на СТС». Боже мой, как внятно обозначено все — и жанр, и рыночная ситуация. Без ярлыков. Без обобщений вроде «век холостого пробега». И зачем я-то столько слов понаписала, сама не пойму.

САША КИСЕЛЕВ

Космическая одиссея, которой не было

Где-то в середине фильма «Первые на Луне» появляется хранитель киноархива ФСБ, персонаж, кстати, проходной. Определяя на стеллажах рассекреченный сектор для режиссерского поиска, говорит: «Ищите тут. Раз было, значит, снято. Раз снято, значит, было».

Как и любая максима такого уровня, данное утверждение насквозь лживо. Любому специалисту очевидно: совершенно не все, что было, снималось. И уж, конечно, не все, что снято, действительно происходило. А если иметь в виду чудеса монтажа или фокусы редактуры (вплоть до уничтожения неугодных кадров), то достоверность кинодокумента оказывается под таким большим вопросом, что за ним даже не маячит тень ответа.

В сущности, авторы картины начинают свой фильм с заведомого, но эффектно звучащего вранья, предваряя его титром, в котором говорится, что качество использованных кинодокументов часто не соответствует принятым техническим нормам, но они включены в картину в силу своей уникальности.

По признанию самого режиссера Алексея Федорченко, в ленте не более пяти процентов реальной хроники.

Впрочем, по порядку. По форме фильм «Первые на Луне» — это документальное расследование запуска в космос космического аппарата с человеком на борту, который якобы был осуществлен в СССР в 1938 году. Весьма достоверно рассказывается история подготовки и самого запуска, подтверждаемая современными интервью и кадрами хроники. Причем в хроникальных кадрах причудливо переплетены официальные съемки (например, парады физкультурников), съемки скрытыми

«Первые на Луне»
Авторы сценария **А.Гоноровский, Р.Ямалеев**
Режиссер **А.Федорченко**
Оператор **А.Лесников**
Художники **Н.Павлов, В.Лукинов**
Композитор **С.Сидельников**
Звукорежиссер **М.Томилова**
В ролях: **Б.Власов, В.Ильинская, А.Отраднов, А.Славнин, А.Осипов, В.Котов, А.Анисимов, И.Санников**
Свердловская киностудия, SFS Films, Дея Торис при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ
Россия
2005

камерами слежения за героями, осуществленные спецслужбами, и съемки «для служебного пользования» — своеобразный «научпоп» для комсостава или для засекреченных специалистов. Игра с документами настолько убедительна, что на какой-то момент возникает что-то похожее на дежа вю. А вдруг и вправду было такое дело? Чем черт не шутит в такой стране, как наша. Параллельно понимаешь, что перед тобой тщательно сделанная мистификация. В финале авторы сознаются в этом напрямую, указывая в титрах всех героев (вплоть до артиллерийского расчета, запускавшего поросенка из пушки в стратосферу), а также имена актеров, их сыгравших.

Мастерство, с которым хроника фальсифицируется, заслуживает отдельного разговора. Снять что-то «под документ» крайне сложно. Это только кажется, что достаточно перевести изображение в ч/б, расцарапать его, чуть убыстрить — и задача решена. На самом деле аутентичные ракурсы, стиль движения камеры, поведение героя в кадре, свет — все эти нюансы разные для разных десятилетий, а то и годов. Если не учесть их, то зритель, пусть и незнакомый со словом «ракурс», тут же почувствует фальшь. Авторы справились с задачей на удивление здорово. Их съемки по преимуществу не вызывают сомнения в подлинности.

«Первые на Луне» — дебют Алексея Федорченко в игровом кино: до этого он снимал документальные фильмы. А на съемках картин «Давид» и «Дети Белой могилы» о жертвах тоталитаризма всерьез увлекся историей 30-х годов. Даже начал работать над документальным фильмом о героическом красном командире. Однако дело не дошло до монтажа: Алексею в Интернете случайно попался сценарий Александра Гоноровского и Рамиля Ямалеева «Первые на Луне». Фантастическая эпопея о полетах русских астронавтов в 30-е годы XX века заинтересовала его больше...

Итак, собственно сюжет. В середине 30-х годов некий инженер Супрун разрабатывает проект космической ракеты. Проект тут же засекречивают и по нему начинается интенсивная работа. Готовят первый отряд космонавтов из четырех человек: девушка Светлана, лилипут из цирка («человек-ядро»), летчик-испытатель Харламов и спортсмен—пловец Фаттахов. Последний — единственный, кто остался в живых, он и дает интервью съемочной группе в наши дни.

В этой, первой части фильма, прекрасно передан энтузиазм 30-х годов. Стремление к подвигам, рекордам, победам — некий адреналиновый драйв, в котором живет вся страна, захватывает и героев. Заканчивается эта часть кадрами запуска. Длинная вертикальная панорама смонтирована в такой последовательности: мы видим готовящуюся к старту ракету; ниже, под землей, космонавта Харламова, уже в скафандре помещенного в пилотируемый модуль; еще ниже — какие-то службы обеспечения полета; еще ниже — конструктора Супруна, который пьет чай, вероятно, чтобы унять волнение, а в самом низу — чумазых работяг, обслуживающих непонятные, но работающие механизмы. Запуск осуществлен, всеобщее ликование! Однако уже через несколько минут связь с кораблем прерывается и больше не восстанавливается.

Вторая часть фильма — тотальная зачистка провалившейся команды. Супруну удается скрыться, и только спустя тридцать лет его вычисляют. Он работает смотрителем старого солдатского кладбища в Кейптауне. Уже в 1968 году за ним несколько месяцев следят, но он, кажется, мирно умирает. Девушке Светлане, когда она спит, пускают в комнату ядовитый газ. «Человек-ядро» возвращается в цирк и спивается. Энкавэдэшники жгут в топках пленки и документы. Фаттахов попадает с дизентерией в больницу, потом в другую и в результате остается жить у какой-то девушки в Крыму, понимая, что возвращаться опасно. Почти все улики полета уничтожены, бункер запуска залит цементом.

Но тут, в пределах второй части, возникает новый сюжетный ход. В том же 1938 году, через неделю после запуска, где-то в горах Чили падает метеорит. Обломки то ли не находят, то ли выясняется, что они кем-то вывезены.

А во время боев под Халхин-Голом в руки «особистов» попадает человек, пришедший пешком из Китая. Это Харламов. Он поврежден в рассудке, на вопросы не отвечает. Направлен в психиатрическую клинику, откуда спустя какое-то время бежит, скрывается у сердобольной санитарки, но потом и от нее уходит. Последние сведения о нем съемочная группа находит в цирке Ульяновска, к труппе которого он прибился в 1946 году. Искал своего друга лилипута, но не нашел. В цирке показывал патриотический номер, исполняя роль Александра Невского, изгоняющего тевтонов — их играли лилипуты. В 1951 году уволился, куда делся после этого — неизвестно. В фильме воспроизведен и этот цирковой номер, и маленький эпизод в гримерной: Харламов снимает шлем, начинает стирать грим и с некоторым изумлением смотрит на себя в зеркало, как бы не узнавая.

Самое любопытное в картине то, что ее трудно поставить в определенный контекст. То есть на поверхностный взгляд контекст довольно прозрачен. С одной стороны, это бесконечные телевизионные фильмы о тех или иных «загадках» и «тайнах» нашего прошлого, которые либо так и не будут никогда разгаданы и открыты, либо настолько общеизвестны, что драматизм им может сообщить лишь интонация диктора. С другой стороны — популярные некоторое время назад сюжеты из серии «Россия — страна с непредсказуемым прошлым». Мы и «родина слонов», и «Ленин — гриб», и «Иосиф Джугашвили — сын Пржевальского».

Но в том-то и дело, что фильм «Первые на Луне» — игровой, он лишь имитирует документальность. И цель его вовсе не внести дополнительную сумятицу в разжиженные пропагандой и сериалами умы зрителей. Речь в этой истории идет не о прошлом — авторы предпринимают попытку создать новую реальность из стройматериалов прежней. Для этого они осуществляют деконструкцию «старого» и «нового» документального киноязыка, испытывая и демонстрируя нам возможности его метаморфоз. В этом смысле единственным фильмом последнего времени, составляющим контекст «Первым на Луне», оказывается, на мой взгляд, лента «Ведьма из Блэра», в которой предпринята похожая попытка.

Фильмы эти сближает еще и то, что оба хороши как проекты. Оба заставляют зрителя скучать, начиная с того момента, как он, зритель, понимает принципы игры, затеянной авторами. Тут уж ничего не поделаешь, авторы сами расставили эту ловушку и рано или поздно просто обречены в нее попасть.

В нашем случае ситуация оказывается несколько более сложной, нежели игра с языком «real documentary», затеянная американцами.

Дело в том, что отечественные кинодокументы изначально тоже создавали новую реальность, имеющую к истории страны отношение вполне косвенное. Большая редкость — обнаружить в архиве «живой» документ, уже начиная с 30-х годов. Свобода и экспериментаторство 20-х мощно сходят на нет, известно, как и что надо снимать, точки съемки пристреляны, удачные ракурсы определены и успешно тиражируются, герои известны. Империя творит свой безупречный образ по мере того как избавляется от ненужной (для державного замысла) информации. Подсознательно это ощущается и теперь. Что, кстати, позволяет «Первым на Луне» довольно долго держать зрителя в состоянии заблуждения: мол, ясно, что нам показывали не всё. То, что мы видим сейчас, от нас долго скрывали или не до конца уничтожили улики.

Возможность фальсификации оказывается онтологическим свойством самой фальсификации. Версия версии становится правдоподобной, поскольку занимает у первоисточника толику его умолчаний и инерцию прямолинейности. Мутация документа в игровую сферу при сохранении всех видовых признаков документа предполагает изначальные генетические изменения в самом документе, что довольно очевидно.

И вместе с тем лента интересна не только своей языковой составляющей.

Одна из героинь, та самая медсестра, которая прятала Харламова после бегства из сумасшедшего дома, говорит, что он ушел и исчез, «как будто его и не было вовсе».

История первого космонавта с засекреченного и потерпевшего в Чили аварию космического корабля отдавала бы беллетристикой, если бы он не перестал существовать. Следы его прошлого тщательно уничтожены спецслужбами, да и его самого, по сути, не существует. Сопротивляться в этом смысле государству, особенно имперского типа, бессмысленно. Оно всегда окажется сильнее отдельного человека. Неудачный запуск обрекает на исчезновение всех фигурантов. Космонавт Харламов должен исчезнуть — либо его сотрет государство, либо, спасаясь, он должен стереть себя сам. И он превращается-таки в другого человека — в Александра Невского на арене Ульяновского цирка. А Генеральный конструктор Супрун становится кладбищенским сторожем в Южной Африке.

Все действующие лица «из прошлого» этой картины разлетелись по разным орбитам. Кто-то «сел» более удачно, как Фаттахов или Супрун, кто-то менее. Лилипут «отлетел» в космос с помощью водки и больше не вернулся, Светлане «помогли» коллеги из 13-го спецотдела НКВД. Сам Харламов оказался космонавтом дважды — вначале в настоящем космосе, потом — обретя свой космос, столь же далекий от его земной жизни, — в цирке.

Пожалуй, можно усмотреть еще один повод для контекста. Точно так же «в космосе» оказывался герой Алексея Германа из фильма «Хрусталев, машину!». Подобно появившимся в конце 60-х годов «космонавтам внутренним», сидящим на ЛСД, военврач после смерти Сталина обретает себя на платформе неведомого поезда со стаканом водки в руках — так же далеко от собственной бывшей жизни, как околоземная орбита. Он тоже был под угрозой «стирания», но предпочел участь «космонавта», попрощавшегося с родной планетой.

...По ходу фильма съемочная группа «Первых на Луне» пытается собрать по чудом уцелевшим чертежам Супруна действующую, но уменьшенную копию его ракеты. И ближе к финалу вывозит ее куда-то за город, чтобы испытать. А заодно и проверить правильность своих умозаключений относительно возможности полета такого аппарата.

В ящике, как в гробике, они везут ракету, устанавливают, пытаются запустить, но та взрывается, так и не оторвавшись от земли. Настоящая ракета, как утверждал Фаттахов, была высотой со Спасскую башню. И такой же толщины. А то и толще. Та улетела. Эта, маленькая, взорвалась. Участникам съемочной группы не удалось побывать космонавтами даже в масштабе 36:1. Стоит ли об этом жалеть?

НИНА ЦЫРКУН

Расцвет мертвецов

Джордж Ромеро — не просто классик, он отец жанра фильмов о зомби, живых мертвецах. Его торговая марка — сплав привычного хоррора с сатирой на современное общество. Выпускник питсбургского университета Меллоун, владеющий тонкостями визуальной культуры и вкусом к новаторству, он не стесняется добавлять к традиционно инфантильному голливудскому кинематографу изрядную долю острой интеллектуальной аналитичности. Начало циклу о ходунах, мертвяках, жмуриках положил его полнометражный дебют «Ночь живых мертвецов» (1968). Далее последовали сиквелы — не менее удачный «Рассвет мертвецов» (1979) и не столь удачный «День мертвецов» (1985). В промежутках между этими фильмами Ромеро снимал и другие — в том же жанре, но на иные темы. И вот опять вернулся к излюбленной тематике — в «Земле мертвых». Это постоянство знаменательно. Отчасти верность Ромеро избранному в далекой молодости пути объясняет продюсер последней картины Питер Грюнвальд: «Зомби всегда были моими любимыми киномонстрами, потому что в них нет экзотичности. Они, как наши соседи. Они, как мы. Демон Франкенштейна — творение науки, Дракула — творение мифа и легенды. Зомби — просто нормальные люди. И в этом источник страха, который они вызывают».

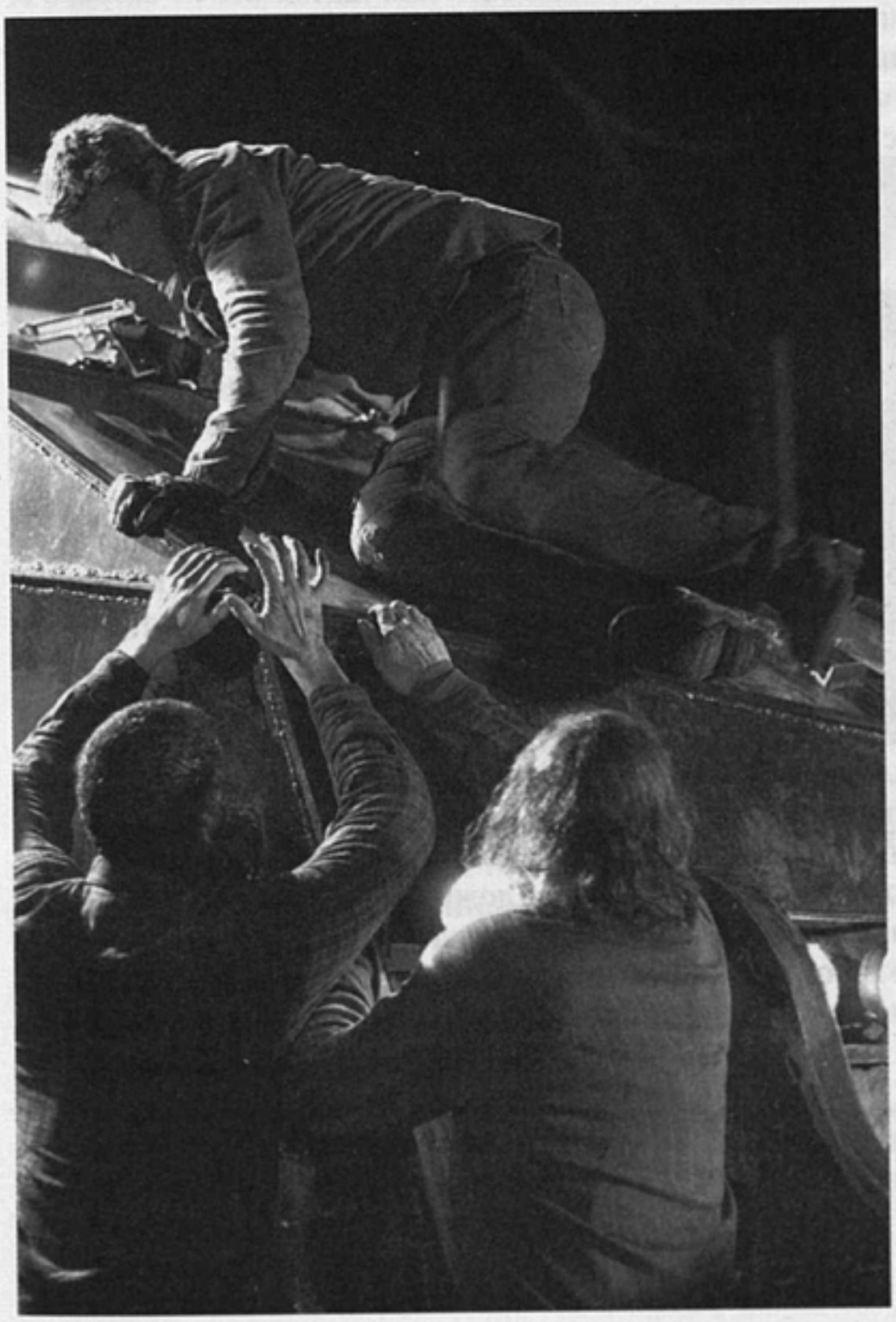
Ромеро не просто погружает свои истории о живых мертвецах в повседневность среднего американца, порядок которой временно нарушается вторжением восставших из могил тел. Он, в противовес жизнеутверждающему пафосу голливудского мейнстрима, безжалостно констатирует: нарушенный порядок уже никогда не вернется к своему желанному статус-кво. Это — на-

«Земля мертвецов» ***(Land of the Dead)***
Автор сценария и режиссер **Джордж Ромеро**
Оператор **Мирослав Базак**
Композиторы **Рейнгольд Хейл, Джонни Климек**
Художник **Арв Грейвал**
В ролях: **Саймон Бейкер, Джон Легуизамо, Деннис Хоппер, Азия Ардженто, Юджин Кларк и другие**
Atmosphere Eentertainment MMLLC, Aurora Eentertainment Co, Exception Wild Bunch
США
2005

всегда, и с этим следует смириться, с этим придется жить. Поэтому перенесение действия в недалекое будущее — не просто дань условностям антиутопии, это шлагбаум перед оптимистичными надеждами на то, что все как-нибудь устаканится, как-нибудь решится, устроится, придет в норму.

Со свойственной ему иронией Ромеро назначает на эмблематичную роль всевластного олигарха Кауфмана Денниса Хоппера, ключевую фигуру молодежной контркультуры 60-х, «беспечного ездока», последовательно превратившегося у Дэвида Линча в «Голубом бархате» в пьяницу и наркомана-беспредельщика, а затем в «Кроваво-красном» Питера Мастерсона в респектабельного негодяя. Так заканчиваются «замыслы с размахом» — уединением в сияющем огнями небоскребе, неприступной башне Фиддлерс Грин, армированным автомобилем, чемоданами, набитыми баксами.

Толпы зомби, осаждающие цитадель Кауфмана, — это восстание масс, уже, в сущности, победивших. Правда, Кауфман не вполне это осознает. Он еще преисполнен иллюзий, и живые мертвецы для него — некая абстракция, сброд, существующий «где-то там». А тем временем эти живые мертвецы уже прошли определенный путь эволюции. По сравнению с теми, которые фигурировали в фильме 1968 года, они, оправдывая предположение ученого-экспериментатора в «Дне мертвецов», доказали свою способность обучаться. Они уже не просто бессмысленно слоняются в поисках пищи. Они организовались в мощную толпу под водительством Большого Папы (Юджин Кларк) — чернокожего верзилы, взявшего в руки автомат. И этот зловещий символ может читаться вполне однозначно. «Они всего лишь хотят найти свое место», — печально говорит главный положительный герой фильма Райли (Саймон Бейкер), пытающийся спасти людей от атаки монстров. Другого места, нежели то, где обитают нынешние поселенцы, и так уже вытесненные со своих земель все ближе к северу, нет. Стало быть, эти изголодавшиеся орды, которым несть числа, рано или поздно сожрут последних аборигенов и займут их место. Что (кого) они будут есть тогда — пока это вопрос столь отдаленного будущего, что, когда он реально станет в повестку дня, зомби, пожалуй, успеют эволюционировать до уров-



ня если не homo sapiens, то, по крайней мере, homo faber (человека умелого).

Критики, однако, предъявили Джорджу Ромеро, не только режиссеру, но и автору сценария, немало претензий. Прежде всего, им непонятно вот что. Зомби загнаны за колючую проволоку, люди отгородились от них электротоком, пищи мертвякам явно не хватает, так почему же их так много, почему они не умирают совсем? Я задала бы встречный вопрос: почему так быстро растет население беднейших стран и беднейших районов стран процветающих? Вроде бы у них тоже плохо с продовольствием. Говорят также о нелепости киноконструкции Ромеро, заключающейся в том, что его герои, запросто вышибающие мозги неповоротливым ходунам из револьверов, легко могли бы расправиться с ними при помощи более сильного оружия и предотвратить разрастание популяции трупаков, сжигая и рассеивая их прах. Опять же напрашивается вопрос: а почему ни одна полиция мира, обладая сверхмощными арсеналами, не может покончить с преступностью, почему весь цивилизованный мир не может покончить с рекрутируемыми в безнадежно отсталых странах шахидами — теми же зомби? На эти вопросы можно найти массу ответов, но ответа на них нет. И Ромеро тоже мог бы отговориться — да зачем?

Впрочем, один ответ на некоторые вопросы такого рода он все же дает. Мертвяки обречены на победу, потому что живые и сами себе глотки перегрызут, а благие помыслы погибнут в силу собственной благости. Люди, толпящиеся у подножия башни Фиддлерс Грин, не вызывают сочувствия. Что хорошего от них ждать, если они пробавляются такими дикими забавами — к примеру, бросают в клетку с голодными трупаками проститутку Слэк (Азия Ардженто)? Тут напрашиваются аналогии с историями двухтысячелетней давности, когда ранних христиан бросали на арену к некормленным львам. И вывод соответствующий напрашивается насчет эволюции и прогресса. Прошло христианское человечество свой путь, пережило апокалипсис и осталось все той же толпой язычников, жаждущей кровавых зрелищ и, конечно, хлеба. А тем временем вставшие из могил совершенствуются и умнеют, и вот уже Большой Папа отказывается смотреть на фейерверк, который запускают для того, чтобы заворожить и обездвижить его армию, он поднимает оружие, он смело ступает в воду, которая раньше была для зомби непереходимым препятствием. Инженер-интеллектуал Чоло (Джон Легуизамо) движим одной мечтой — поселиться в том же фешенебельном и безопасном небоскребе, что и его наниматель Кауфман, наслаждаться роскошью, чтобы забыть о нищем детстве. Но мест под этим электрическим «солнцем» уже нет, Кауфман отдает приказ уничтожить Чоло, а тот встает на тропу войны. Райли движим благородной целью оградить людей от ходячих мертвецов, но вынужден повиноваться приказам Кауфмана. И Райли в финале отказывается стрелять в армию поднявшихся из вод бесчисленных орд — что же делать, коли им кушать хочется...

Уже не одна ночь, не рассвет, не день принадлежат мертвецам, им, как следует из названия фильма (в оригинале не случайно отсутствует определенный артикль), навсегда принадлежит вся Земля. Только, пожалуй, само это обозначение следует понимать расширительно, включить в него не только тех, кто встал из могилы, но и тех, кто туда пока не ложился. Безжизненный взгляд скрытых линзами глаз, неровная, спотыкающаяся походка фигур разной степени разложения создают гипнотический резонанс, поглощая живых, умножаясь ими и создавая новую популяцию, карикатурное подобие бывших жителей Земли.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Искушение и наказание

Тот, кто не верит в чудеса, никогда не встретится с ними.

Роальд Даль

Если и есть в чем завидовать недорослям, так это в том, что они могут впервые в жизни прочитать сказки Андерсена, «Питера Пэна», «Алису в Стране чудес», «Волшебника страны Оз», «Незнайку» или детские бестселлеры Роальда Даля. Конечно, сейчас Гарри Поттер застит всем глаза — добротная фабричная продукция. Но счастья в нем нет. А счастье — это когда, как черт из табакерки, появляется Питер Пэн, Белый Кролик с розовыми глазками, злая Ведьма Запада или доктор Пилюлькин. Или Вилли Вонка, таинственный хозяин шоколадной фабрики, с которой уволены все рабочие, а ворота наглухо закрыты. Идеально сидящий щегольской сюртук чичиковских брусничных тонов, перчатки цвета лаванды, брюки болотной зелени, черный цилиндр, золоченая трость, бледное лицо, подведенные глаза (с фиалковыми контактными линзами), алые губы, обольстительная хищная улыбка и парик-каре, уложенный волосок к волоску. Вылитый Фредди Меркьюри эпохи бушующего глэм-рока — просто буквальная цитата из клипа A Kind Of Magic, четыре лишних, подаренных природой зуба во рту и голос диапазоном на три с половиной октавы. Своим переливчатым, двусмысленным голосом он объявляет лотерею для детей: у кого под оберткой шоколадки любого сорта окажется пригласительный билет тончайшего чистого золота, тот попадет на фабрику. Пятеро счастливчиков войдут туда, куда пятнадцать лет не ступала нога постороннего.

«Чарли и шоколадная фабрика»
(Charlie and the Chocolate Factory)
По книге Роальда Даля
Автор сценария **Джон Огаст**
Режиссер **Тим Бёртон**
Оператор **Филипп Руссло**
Художник **Алекс Макдауэлл**
Композитор **Дэнни Элфман**
В ролях: **Джонни Депп, Фредди Хаймор, Хелена Бонэм-Картер, Ноа Тейлор, Дэвид Келли, Кристофер Ли, Дип Рей и другие**
Warner Bros., Village Roadshow Pictures, The Zanuck Company, Plan B Entertainment
США — Великобритания
2005

Столько лет я лелеял мечту нажать эту кнопку! Но до сих пор никогда этого не делал, хотя меня уговаривали много раз. Еще как уговаривали! Но меня останавливала мысль о том, что придется пробить большую дыру в крыше фабрики. И вот теперь, ребята, — вверх и наружу!

Естественно, первое приглашение на экскурсию получает закормленный до безобразия баварский толстяк Огастес Глуп, чей папа беспрерывно начиняет колбасы. Вторая счастливица — Верука Солт, английские сливки общества, избалованная дочка богатого папы, способного купить для нее что угодно. Третья — полная копия куклы Барби, чемпионка по жеванию жвачки Вайолет Борегард. Четвертый — привязанный джойстиком к телевизору Майк Телик, умеющий быстрее всех пройти все уровни любой «стрелялки» и ответить на любой вопрос викторины «Что? Где? Когда?».

Малышу Чарли Бакету (Фредди Хаймор) счастье обладания золотым билетиком Вонка только снится, хотя он живет совсем рядом с волшебной фабрикой. У Чарли есть дружная семья, любящие родители, самоотверженно живущие в одной кровати дедушки и бабушки, богатое воображение и хороший характер. Однако денег даже на одну плитку шоколада нет. Мама (Хелена Бонэм-Картер) каждый вечер пытается превратить кочан капусты в ужин на всех. Папа (Ноа Тейлор) зарабатывает на этот кочан, закручивая крышечки у тюбиков зубной пасты на конвейере.

У Чарли остается одна надежда — на самый что ни на есть случайный случай. И он не подведет. Мальчик окажется в числе пятерых избранников судьбы, которые вместе с родными и близкими увидят шоколадные реки и молочные водопады. Остальные четверо детей — плохие, закормленные, избалованные, недобрые, нечестные и совсем не имеют воображения. Поэтому для них экскурсия превратится в игру на выбывание. Огастес Глуп утонет в шоколадной реке, потом застрянет в прозрачной пневматической трубе, откачивающей из шоколада мусор. Верука Солт будет сброшена умными белками в мусоропровод. Вайолет Борегард попробует экспериментальную жвачку, посинеет и превратится в огромную черничную ягоду. А Майк Телик будет телепортирован в телик и уменьшится до мальчика-с-пальчик. Да-да, это не сладкая, а страшная, дидактичная и весьма циничная, как все сочинения Даля, сказка. В сущности, это детский вариант триллера «Семь», где маньяк-виртуоз показательно наказывал людей за смертные грехи.

— Куда вы спустили мою дочь?!

— В мусоропровод.

— А потом?!

— Там печь внизу. Но она только по вторникам работает. Ах, сегодня вторник? Ну, будем надеяться, что она сломалась.

В отличие от телерепортажей о первых четырех обладателях билетов, быт счастливой семьи Бакет снят в манере мрачных фантазий немецкого экспрессионизма 20-х годов — их покосившийся домик больше похож на кабинет доктора Калигари. Потом цвет нарастает, чтобы взорваться такими яркими и дикими красками, какие могут себе позволить только фейерверки, индийское кино и Тим Бёртон. Когда-то он был продюсером замечательного мультика по другой сказке Даля — «Джеймс и Персик-Великан». Теперь сам взялся за постановку, которая зрела в нем с фильма «Эдвард Руки-Ножницы». Одна из сцен в этой картине напрямую соединяет двух героев Джонни Деппа — гомункулуса-сироту Эдварда, недоделанного изобретателем-отцом, взявшим на себя функции бога, и миллионера-сироту Вилли Вонка, сбежавшего от отца-дантиста, озабоченного только зубами сына. Вонка на торжественном открытии своей чудо-фабрики, прежде чем разрезать ритуальную ленточку гигантскими ножницами, застывает в изломанной позе Эдварда Руки-Ножницы. Как написал один из пользователей Интернета, «Джоник любую роль превращает в шедевр». И как же он прав. Что может быть лучше

Джонни Деппа, взрослого мужчины с лицом мальчика, не пожелавшего взрослеть и, как сказано в великой сказке Дж.Барри про Питера Пэна, похожего на лукавый поцелуй, прячущийся в уголке рта. Впрочем, как писал в своей автобиографии сам Роальд Даль, «не имеет значения, кто вы и как вы выглядите, пока вас любят».

«Ромовые бабы. Вместе и по отдельности» — гласила надпись над следующей дверью.

— Они там все пьяны как сапожники, — сказал мистер Вонка. Большинство симпатимпасов[1] предпочитают по отдельности, хотя вместе это тоже совсем неплохо.

За главную роль была целая битва. Пожилые комики Стив Мартин и Робин Уильямс всерьез претендовали на Вонка. Чудо-юдо Мэрилин Мэнсон предлагал даже деньги за то, чтобы ему отдали эту роль. Бывший Бэтмен Майкл Китон, поразительно похожий на классические иллюстрации Квентина Блейка к книге Даля, тоже был не прочь. Хороший и правильный актер Кристофер Уокер выразил серьезное желание баллотироваться. Но Бёртон остался верен Деппу, с которым работал уже четвертый раз и который явно является точным слепком с его внутреннего «я». Актер пообещал, что Вилли Вонка будет наполовину звездой глэм-рока 70-х, а наполовину Хоуардом Хьюзом, авиатором, режиссером и последним великим магнатом-отшельником, помешанным на страхе перед микробами. Так случайно выяснилось, что Депп мечтал бы сыграть в «Авиаторе». Вроде бы все внятно сказано. Депп даже в самом начале упомянул имя легендарного гитариста Rolling Stones Брайана Джонса, сказав, что это один из прототипов его Вилли Вонка, как Кит Ричардс был основой для Джека-Воробья в «Пиратах Карибского моря». Но по результату, по единственной в мире челюсти, по манере вертеть тросточку, как это делал Фредди Меркьюри с микрофоном, по цилиндру, сюртуку, по прическе принца из диснеевских сказок и волшебным переливам голоса получился покойный лидер группы Queen, чьи клипы, использующие готические замки, волшебство и фильм «Метрополис», явно перекочевали в фильм Бёртона. Однако американским критикам, которые, как и наши, предпочитают свои ассоциации связывать с последними выпусками новостей, показалось, что актер копирует засуженного мальчиками до полного обезвоживания Майкла Джексона, несчастную жертву стремления пластических хирургов черное сделать белым. Деппу даже пришлось выступить с официальным опровержением: «Это никогда не приходило мне в голову. Майкл Джексон не был ингредиентом в коктейле моей интерпретации. Да он никак не мог вдохновлять и автора книги, которая была опубликована в 1964 году. А мы шли вслед за автором. В то время Майкл Джексон был маленьким мальчиком. В любом случае, Майкл Джексон любит детей, а Вилли Вонка их ненавидит. Так что между ними большая разница». Однако все наши журналисты дружно переписали с Роджера Эберта, статьи которого стоят первыми в списке imdb.com и который лениво начал эту тягомотину с Майклом Джексоном. И понеслось. Ну и ладно.

— Это ириски для ращения волос! — воскликнул мистер Вонка. Стоит съесть хотя бы один маленький кусочек, как ровно через полчаса у вас на макушке начнет расти новенькая густая и красивая шевелюра. И также усы и борода!

— Борода? — закричала Верука Солт. — Но ради бога, зачем мне борода!

— Она бы тебе очень пошла, — сказал мистер Вонка.

На самом деле Вилли Вонка — это Бэтмен и Джокер в одном флаконе, маньяк справедливости и психопат-разрушитель с манией величия. Он самодоволен и неуверен в себе одновременно. Он защищается от мира и от самого

[1] Так в русском переводе книги названы умпа-лумпа.

страшного в нем — самоуверенных детей с их вопросами-утверждениями — притворной глухотой. Он искушает этих маленьких вредных человечков, но если они поддаются искушению — тут же следует наказание, которое комментируют другие маленькие вредные человечки своими идиотскими песнями, пародирующими музыкальные стили 60-х годов от «Битлз» до американских мюзиклов. Эти умпа-лумпа заменили Вилли Вонка, разочарованному разгулом промышленного шпионажа, все человечество. Он их вывез из маленькой африканской страны, где их преследовали спилберговские спецэффектные чудовища, а из еды были только зеленые гусеницы самого противного вкуса. Больше всего на свете умпа-лумпа любили какао-бобы — они были для них витамином счастья амфетаминовой группы. Вилли Вонка дал им счастье на своей фабрике, эксплуатируя этих лилипутов в обмен на шоколад. С их помощью он превратил производственный цикл в подобие аттракционов «Диснейленда», построенных с безумным размахом из съедобных материалов, которые в разных цехах превращаются в шоколадки.

— В этом шоколаде нет только двух витаминов: витамина Р, потому что от него у человека вырастают рога, как у коровы, и витамина Т, потому что от него начинает сильно тошнить. Но зато в нем содержится в очень небольших количествах самый редкий и самый чудесный витамин из всех — витамин Вонка!

— А что от этого витамина будет с нашим Майком? — тревожно спросил мистер Телик.

— От этого витамина пальцы ног становятся такими же длинными, как и пальцы рук.

— Нет! — вскричала миссис Телик.

— Не говорите глупостей, — сказал мистер Вонка. — Это же ему очень пригодится в жизни — он, к примеру, сможет играть на рояле ногами.

Чудесный английский мальчик Фредди Хаймор, очень похожий на актера Кристиана Бейла в детстве и явно делающий такую же карьеру, стал Чарли по рекомендации Деппа, восхищенного совместной работой с этим ребенком в «Волшебной стране», где он сам в образе автора «Питера Пэна» сочинял великую сказку. Фредди составил идеальную пару Деппу: один весь искусственный и шоколадный, а другой — весь настоящий и доверчиво серьезный. Актеры второго плана подобраны идеально. Небольшую тень сомнения вызывают дописанные к истории Даля эпизоды — страшный кукольный пролог к экскурсии по фабрике, типичный ранний Бёртон эпохи «Франкенвинни», и вставные сцены из детства Вилли Вонка, где дантиста играет бывший Дракула Кристофер Ли. Однако они не производят впечатления чужеродности: инфантилизм, эксцентричность и страсть Вонка к шоколаду возникли из-за того, что его отец был зубной врач и запрещал ему есть сладости, развив извращенную страсть к ним. Став взрослым, Вонка говорит своим маленьким гостям: «В этой комнате вы можете съесть все, включая меня. Правда, в последнем случае это будет называться каннибализмом». Взрослые бурно протестуют: это не детская сказка!

Так же они протестовали против книжек Роальда Даля, называя их ярчайшим примером дурного вкуса. Произведения Даля регулярно появляются в составляемом Американской библиотечной ассоциацией списке книг, которые, по мнению взрослых читателей, не должны попадать в руки детей, потому что в этих книгах «дети дурно себя ведут, наказывают взрослых и это никогда не кончается для них плохо». Писательница Урсула Ле Гуин с ужасом рассказывала, что ее собственная одиннадцатилетняя дочь усвоила привычку, дочитав «Чарли» до конца, тут же приниматься читать с начала. Это длилось на протяжении двух месяцев, и автор отменного фэнтези была уверена, что, читая, ребенок попадал под воздействие злых чар.

Злой чаровник Роальд Даль — писатель, авиатор, авантюрист, коллекционер, изобретатель, фотограф, антикоммунист, филантроп, мизантроп, ксенофоб, эгоист, хулиган, врун, хвастун, возможно, шпион британской раз-

ведки и уж точно автор сценария фильма «Живешь только дважды» про агента 007 — был человек необычайный и всю жизнь боролся с судьбой.

Норвежец по крови, он стал одним из самых почитаемых английских авторов, которых всегда приводят как классический пример безупречной английскости и британского абсурдного юмора.

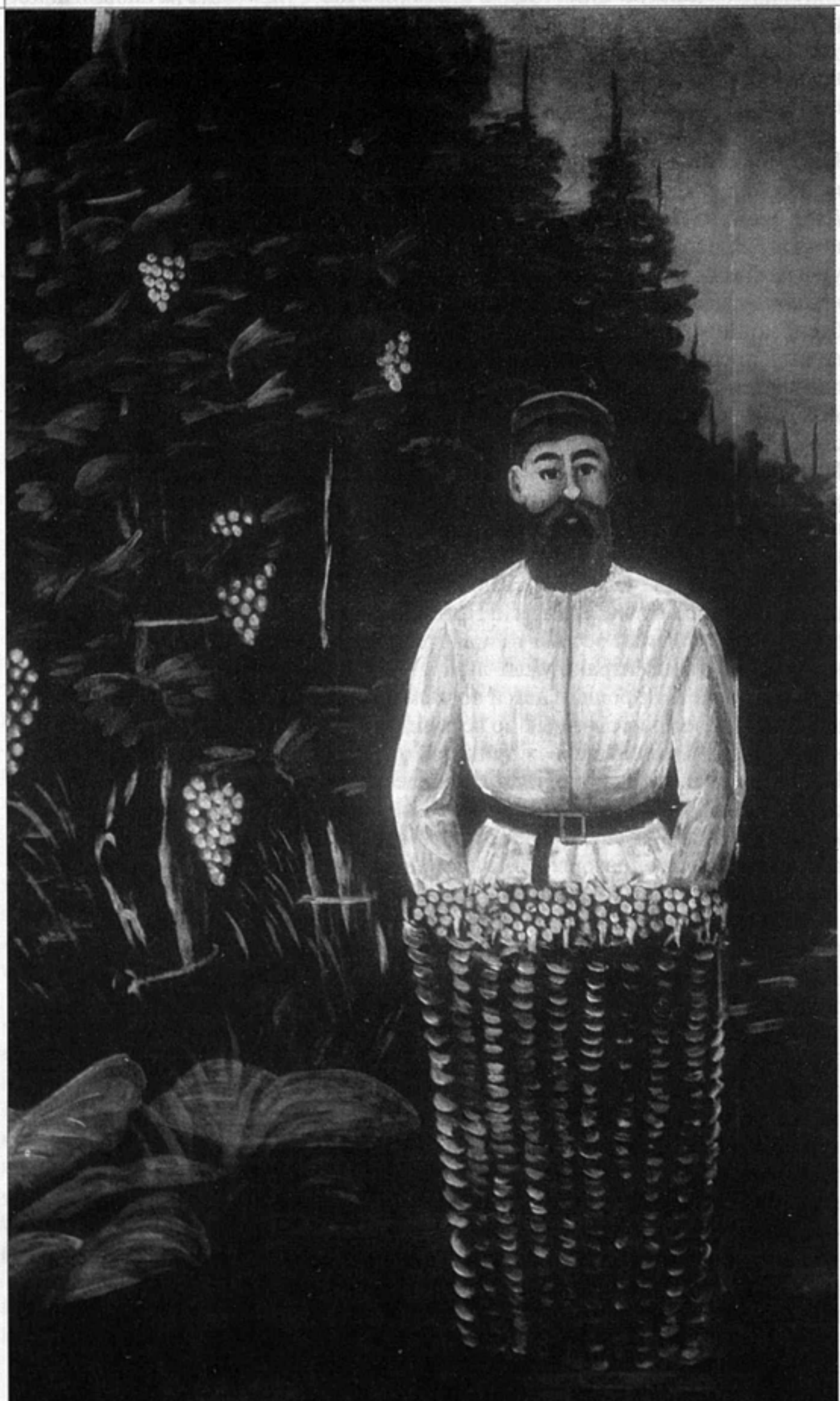
В 1942 году его комиссовали по ранению. Именно тогда он перешел на дипломатическую (а возможно, и секретную) службу Ее Величества в Соединенных Штатах. В Америке Даль познакомился с Уолтом Диснеем, который купил у него права на первую детскую книгу «Гремлины» — про самолетных домовых, имеющих личное мнение о том, как надо управлять летающими кораблями. Эта книга так никогда и не была экранизирована. Нет ничего удивительного в том, что первой работой Тима Бёртона была работа на диснеевской студии. Путь обоих авторов фильма шел через «Диснейленд», и это очень заметно.

Писательством Даль занимался в уединенном домике в Бакингемшире. Его детские книги, подобно «Винни Пуху» и «Алисе в Стране чудес», родились из историй, рассказанных вслух детям. Хотя по его историям этого не скажешь, Даль очень любил детей. Даже больше — он им сочувствовал как друзьям по несчастью. Поэтому главное в его книгах — желание обеспечить детям триумф над взрослыми. Волшебство он использовал, чтобы дать возможность маленькому человечку увидеть смысл в своих эмоциях — гневе, страхе, чувстве беспомощности. «Я отчетливо и, можно сказать, прекрасно понимаю, что должен преодолеть ребенок, чтобы пробить себе дорогу и дорасти, скажем, до двенадцатилетнего возраста, — сказал Даль в интервью Би-Би-Си. — На протяжении всей жизни их приучают к дисциплине. Когда вы рождаетесь на свет, когда вам год, два или три, вы остаетесь нецивилизованным существом. Начиная с этого возраста и до двенадцати или пятнадцати лет, если вы собираетесь стать цивилизованным человеком или членом общества, вы должны научиться дисциплине. А это вещь серьезная. Нельзя больше есть руками, плевать на пол, ругаться и так далее и тому подобное. Кто же занимается вашей дисциплиной? Два человека — ваши родители. Хотя ребенок любит маму и папу, подсознательно они его враги. Полагаю, между любовью к родителям и обидой на них пролегает весьма тонкая грань». В «Чарли и шоколадной фабрике» роль родителей играют умпа-лумпа — странный и страшный народец, который меньше, а не больше детей по размеру. Всех их сыграл один актер — индус Дин Рей, клонированный во всех видах с помощью CGI, и эта шутка для некоторых впечатлительных зрителей уж точно посильнее «Фауста» Гёте. Когда толпа дипроев исполняет свои песенки — голова идет кругом, кажется, что ты сам отведал зеленой карамельной травки с лугов фабрики Вилли Вонка, и эта травка — та еще травка. Недаром режиссер картины Тим Бертон искренне признался однажды: «Я не настолько мыслящий человек, чтобы уметь правильно обходиться со своими мыслями».

Для сказки о вкусной и нездоровой пище были использованы 1850 плиток настоящего шоколада Nestle (эта компания — спонсор фильма) и тонны фальшивого из декорационных цехов. Лодку, в которой Вонка едет по шоколадной реке, действительно можно было съесть — и ее кто-то съел в итоге. Все леденцовые скульптуры на съемочной площадке были настоящие. В общем, всё и все были в шоколаде. В нем же утопили камеру стоимостью полмиллиона долларов. Как вся группа не спятила окончательно, остается еще одной загадкой Вилли Вонка, у которого на фабрике был даже «Склад № 7. Кнуты всех форм и размеров». Как правило, дети отгадывают, зачем нужны кнуты, в сто раз быстрее взрослых, которые во всем видят извращение и искушение. Между прочим, эту шутку Роальда Даля украли рекламщики, взбивающие пропаченные сливки в корове, прыгающей через скакалку. А вы говорите «чушь».

«Вы, конечно, можете называть это чушью, но я-то встречала чушь такую, что в сравнении с ней эта кажется толковым словарем». (*Льюис Кэрролл «Алиса в Зазеркалье»*)

К О М М Е Н Т А Р И И



Нико Пиросмани.
«Сбор винограда».
Фрагмент

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

Финский министр Виктор Петрович Демин

очень люблю так называемый «магический реализм» латиноамериканских писателей. Он меня пленяет неразличимостью переходов от взаправдашней реальности к самому смелому полету фантазии. Люблю прозу Маркеса, Павича, Чосича. Мир, который возникает в этой прозе, и мир фильмов Феллини — родственные миры. Почему — не знаю. Может, потому, что мир южан, выросших под горячим солнцем, в маленьких провинциальных городках, где человек еще сохраняет близость со всей землей, в сущности, повсюду одинаков. И не так уж важно, где происходит действие — в Италии или Испании, Латинской Америке или на Кавказе...

Я это почувствовал при первом своем прикосновении к кино, когда снимал «Кувшин». В основе сюжета — рассказ Луиджи Пиранделло. Перенести его историю, в которой фигурировал огромный винный кувшин, на грузинскую землю оказалось абсолютно простым делом. «Кувшин» был моим дебютом. «Мотор! Камера!» — я впервые крикнул именно на нем. Конечно, я был растерян, когда приехал в Кахетию на съемки: я был типичным горожанином. Но я попал в очень хорошую пору: шел сбор винограда, и Кахетия раскрыла мне свои объятия. Даже названия кахетинских деревушек звучали, как знакомая музыка: Мукузани, Ахашени, Цинандали. Там живут невероятно дружелюбные люди, там принято обязательно здороваться с путником за руку. И пожимая протянутую мне руку, я чувствовал, как моя рука прилипала к руке встречного, потому что его ладонь была влажной от виноградного сока. Это пора, когда каждый мужчина ходит со сладкими руками. Для меня эта деталь стала очень важным камертоном в работе над картиной.

Помню, как я интуитивно наполнялся знанием того, что должен делать. Я вышел ночью на балкон гостиницы в Гурджаани. Ночь, луна, тихо, и что-то гудит. Я даже не мог понять, что это. Я спросил, и мне ответили, что это вино бродит в кувшинах. Днем брожения не слышно, потому что днем шумят все — петухи, люди, машины. А ночью это бульканье становится слышным, потому что во дворах всех кахетинцев стоят кувшины, наполненные винным соком, еще не ставшим вином. Их много в каждом дворе: есть огромные — по три-пять тонн, есть средние и маленькие. Это гудение земли, этот гул Алазанской долины незабываемы.

Если мне что-то удалось в моем первом фильме, то, наверное, благодаря Алазанской долине, благодаря этой земле, ее гулу, ее людям. Появилось вдруг осознание какой-то правды «магического реализма».

«Кувшин» — первый мой опыт переселения героев из одной страны в дру-

гую. Позже, когда после фильма «Пловец» мне было запрещено снимать кино, этот опыт мне очень пригодился. Тогда все региональные проекты утверждались только в Москве. И снять фильм в Грузии для меня было невозможно. Тут я должен вспомнить поэта Олжаса Сулейменова, который был в те годы председателем Госкино Казахстана. Он мне сказал: «Давай напиши для нас сценарий. Напиши казахскую историю». Я написал историю, которая называлась «Возвращение Альмеса» и даже снял по ней фильм. Он, если можно так сказать, потерялся. Хотя его видели несколько человек. Кира Муратова, которая посмотрела его в Алма-Ате, даже сказала, что «это лучший фильм Ираклия Квирикадзе». Это тоже абсолютно грузинская история, которую я написал для казахского режиссера, моего однокурсника Малика Икшембекова под патронажем Олжаса Сулейменова. Это история о том, как кончилась война и в деревни возвращаются оставшиеся в живых солдаты.

То послевоенное время я по своему детству помню. Помню, например, как ночью к нашему дому приезжали солдаты. Потому что поезда приходили ночью. И люди в ночных рубашках, в кальсонах выбегали на крик вернувшегося соседа: «Эй, Шушана, я приехал!» Весь дом просыпался. На веранде устраивалось застолье. Все приносили кто что мог: кто огурцы, кто яйца, кто кур. Я помню одну трагическую историю. Человек прошел всю войну, дошел до Берлина, вернулся домой. Его встретили. Шумно встретили, потом разошлись, все легли спать, а утром его нашли повесившимся в туалете. Говорили, что жена призналась, что изменяла ему. Я даже помню фамилию его жены. Было известно, что, пока муж воевал, она завела с кем-то серьезный роман. Я помню свои детские ощущения. Помню его солдатские сапоги, его ремень. Я первый раз в жизни увидел мертвого человека. После веселого застолья, песен... Жуткий контраст. Как в кино — стыковой монтаж.

Так вот, о «Возвращении Альмеса». История была простая. В глухом ауле (мы снимали где-то за озером Балхаш) живут близнецы — мальчик и девочка. Мамы у них нет, она их бросила. Когда отец уходил на фронт, им было годика по два-три, поэтому отца они не знают. Живут дети с дедом. Старик воспитывает их на отцовском примере — историями о великих подвигах их отца. «Вы не кушаете этот суп? А ваш папа так любил этот суп, он ему давал такие силы, что он мог на турнике крутить «солнце». И заводит какой-нибудь фантастический рассказ о том, как отец победил олимпийского чемпиона, немца. Он крутил «солнышко» до тех пор, пока у судей не закружились головы. Его, мол, попросили: остановись, Альмес. А он сказал, что на спор до захода солнца будет крутить «солнце». Дед рассказывал внукам и про то, как их папа-летчик вез Сталина и двенадцать главных наших генералов в Берлин. Мы этот эпизод сняли как мультипликационную вставку: папа выбивает стекло кабины и рукой выравнивает самолет. Как вы понимаете, часть историй я позаимствовал у Шалвы-паромщика из Хашури. В результате у детей в воображении возник образ отца-героя, гиганта и храбреца, который один воюет с Гитлером. Гитлер его боится, папа должен вернуться победителем... Короче, дети ждут отца — великого воина Альмеса.

Однажды утром они просыпаются и видят, что на полу на ковре спит маленький человек, вокруг него летают мухи. Рядом стоит патефон, который он привез с собой. Они спрашивают деда: «Кто это?» «Это ваш папа». Дед счастлив, что вернулся сын. Он и думать забыл, что наговорил детям в своих рассказах. А дети ошарашены! Для них это такой удар — как, это наш отец?! Отец спал чуть ли не три дня подряд, усталый маленький солдат, небритый, с ввалившимися глазами. Когда он проснулся, потянулся к детишкам. У него своя драма — жена ушла, пока он воевал. Он тянется к детям, а дети от него убежали. Не приняли отца. Дед схватился за голову, потому что понял, в чем дело. И дальше начинается история о том, как папа Альмес доказывает своим детишкам, что он воин, что он сильный. Во время скачек на лошадях он побеждает негодяя, который терроризирует всех. Папа, одним словом, вынужден быть героем.

Все истории, которые живут у меня в голове, одна с другой связаны. Это блуждающие сюжеты, дающие мне возможность манипулировать простран-

ством и временем. Я помню момент, когда привез в Алма-Ату сценарий «Альмеса». Олжас отдыхал на какой-то из правительственных дач, в яблоневом саду. Он меня обнял, сказал: «Ради бога, можешь час меня подождать? Я уйду на процедуру, прочту сценарий. Вернусь к тебе, мы поговорим». Я гуляю по роскошному саду, жду его в большом волнении. Вдруг слышу топот. Вижу: бежит Олжас, страшно довольный. Ему безумно понравилась эта история про воина Альмеса, который в финале стал победителем в глазах всей своей деревни. Олжас говорит: «Слушай, откуда ты так хорошо знаешь казахскую жизнь? Сознайся, ты жил в Казахстане. Во-первых, какое точное попадание имен, у тебя все имена «говорящие». Чтобы успокоить его душу, мне пришлось соврать. Известно, что последние высылки из Грузии были прямо перед смертью Сталина — в 1952 году очень многих грузин сослали в Казахстан. У меня была близкая подруга, детство которой прошло в Казахстане. Их семью буквально за одну ночь выслали из Тбилиси. Семья Вахтанга Микеладзе, моего товарища, очень хорошего режиссера, тоже была в казахской ссылке. Я помню, что под натиском Олжаса я вдруг стал врать, что провел часть жизни в Казахстане, хотя и скрываю это. И все для того, чтобы оправдать, почему я так точно описал характеры, имена и т.п. Но характеры-то абсолютно грузинские. Точнее, они, в моем представлении, интернациональные. Такое могло произойти где угодно. Может быть, это универсализм провинциального мира.

А имена для сценария я выбирал по телефонному справочнику Союза кинематографистов СССР. Я брал какое-то красиво звучащее имя одного кинематографиста, фамилию другого и таким образом по звучанию, по ритмике выстраивал целую цепочку — десять-пятнадцать персонажей, основных, эпизодических и т.д. Это большая работа. Пользуясь тем же справочником, я грузинские истории превращал в таджикские. Без этой книжки-шпаргалки легко попасть

Нико Пиросмани. «Большой марани в лесу»

впросак. Для чужого уха казахские имена, к примеру, похожи на киргизские или узбекские. Но для людей, которые живут в республике, такая путаница может быть оскорбительной. Так что справочник Союза кинематографистов СССР — одна из драгоценнейших книг моей библиотеки. В паре с моей записной книжкой он путешествовал со мной повсюду: по Лос-Анджелесу, Парижу, Тбилиси... Я мог придумывать сюжеты, не отправляясь в далекое путешествие.

Впрочем, в казахской пустыне благодаря «Возвращению Альмеса» мне довелось побывать. Сценарий начал снимать мой товарищ. Он был башкир, но жил в Алма-Ате, замечательный человек. Его, к сожалению, уже нет в живых. Это был его первый фильм после многих лет молчания. Он выбрал глухое место, пастушечью деревню Кара-Ой, где стоят куполообразные каменные сооружения, похожие на юрты, вроде тех, что на рисунках Фалька, который много рисовал Среднюю Азию. А вокруг — пустыня. На сотни километров ничего вокруг. Место совершенно изумительное с точки зрения визуальной, но невероятно мучительное для жизни. С моим товарищем там что-то произошло, он психологически сломался. В общем, он запил.

А я в те дни оказался на фестивале в Ташкенте: был тогда такой апофеоз дружбы народов — смотр кинодостижений стран Азии, Африки и Латинской Америки, — где близко сошелся с Никитой Михалковым и Сашей Адабашьяном. Мы чудно проводили время. И тут в Ташкент приезжает человек из Алма-Аты и просит меня на два-три дня съездить в Кара-Ой, потому что с режиссером проблемы. Я поехал туда в одной рубашке, в одних брюках, думая, что через три дня вернусь в Ташкент. И... застрял на три месяца. Режиссер очень просил меня остаться, и мы плечом к плечу все три месяца работали. После этого надо было заняться монтажом. Короче, уехав из дому на неделю, я вернулся в Тбилиси через полгода.

Когда я прилетел в Кара-Ой на маленьком самолетике, там был пыльный вихревой смерч. Из-за него съемка была остановлена. Но мне так понравилась эта картина — тонны пыли, носившиеся в воздухе, — что я предложил снимать. Поднял съемочную группу, все загорелись идеей. На ходу мы придумали сцену, чтобы оправдать красоту буйства стихии. Получился потрясающий эпизод.

Условия жизни там были запредельные. В ауле нас негде было селить. Мы жили в загоне для ослов, которых оттуда выгнали. Это было самое большое помещение в округе — огромный навес над глиняными клетушками. Оставшиеся без крова обозленные ослы кружили вокруг нас и однажды устроили настоящую атаку. Разъяренные животные атаковали спящих людей, чтобы завоевать территорию, с которой их выгнали. Они кусались, так что потом нам всем делали уколы. Но территорию свою мы не отдали, так до конца съемок в этом ослятнике и прожили.

Жара стояла невероятная, воды абсолютно не было — цистерну откуда-то привозили раз в неделю. Каждое утро я просыпался с полным ртом песка. Ощущение, словно ты в центре доменной печи. Мыться было невозможно. Но все равно мы ходили чистые. В пустыне был свой способ «сухой бани», отработанный тысячелетиями: люди уходят на окраину и ложатся в песок. Песок — сланец, чистый-чистый. Примерно 40 градусов жары. Делаешь яму, раздеваешься, ложишься, засыпаешь себя по шею. Через пару минут из тебя потоком начинает литься пот. Вместе с ним с кожи скатывается грязь, и ты выходишь оттуда чистым. Но сознание, что в очистке тела вода не участвовала, жутко действовало на психику.

Электричества в Кара-Ой тоже не было. Тем не менее в глинобитных домиках стояли телевизоры, обязательно накрытые салфеточкой. Если тебя приглашали в гости, то обязательно приподнимали эту салфеточку. В богатых семьях держали цветной иностранный телевизор, в бедных — советский. Телевизоры, естественно, никогда не включались. Они были знáком престижа, богатства. Одни хвастались, другие завидовали, говоря: «О, у него «Панасоник»!» Правда, радио работало. Какие-то новости из большого мира, где на календарях стоял 1984 год, мы узнавали. В ауле же вроде бы ничего не проис-

ходило. Он будто вымер. Мужчины были на дальних пастбищах. Дома остались дети и те, кто в тот год не выгонял скот.

Вскоре выяснилось, что в этой пастушьей деревне в самом центре пустыни кроме моего злополучного сценария практически нечего почитать. Почта и телеграф были, но там не было никаких газет — только бланки для отправки телеграмм. Рядом с комнатой, на которой висела табличка «Почта», находилась другая, на двери которой было написано великое слово «Библиотека». Эта дверь была закрыта на огромный амбарный замок. Я предлагал его взломать, но мне не разрешали. В щелку я видел небольшие полочки с книгами. Мне все время обещали, что библиотекарь, он же один из пастухов, вот-вот вернется. И вот однажды прихожу — дверь открыта. Я врываюсь, хватаю книгу, открываю ее. Вижу — русские буквы, а слова непонятные. Оказывается, книга на казахском языке. Одна полка казахских книжек, другая. На третьей — русские книги. И знаете, что там написано — на бумажке сверху? «Классики марксизма-ленинизма». А читать так хочется! С тоской вожу глазами по корешкам аккуратно расставленных книжек: Брежнев, Брежнев, Косыгин, Энгельс, Ленин, Маркс, Маркс, Маркес. Я опешил. Том Маркеса! Толстая книга из серии «Классики XX века», хорошо изданная, по формату как «классики марксизма-ленинизма». Я аж завизжал от счастья. «Сто лет одиночества», «Полковнику никто не пишет», цикл рассказов. Это было такое счастье! Еще месяц я жил радостью, что после возвращения с кошмарных съемок меня ждет книга.

А съемки были действительно кошмарные. Люди падали в обморок от жары. Директор казахской студии прилетел буквально на один день и сразу же получил солнечный удар. Я помню, его несут на носилках к самолету, он полуулыбается и говорит слабым голосом: «Эй, грузин, как ты тут живешь? Я приехал на один день барашка поесть, и видишь, что со мной. Как ты работаешь тут второй месяц?» Ко всем прочим бедам у нас у всех началась дизентерия. Помню, оператор, человек деликатный, говорит: «Ираклий, я не могу, я должен отойти...» А куда отойдешь в пустыне? Он бежал минут десять к линии горизонта. Я очень хорошо помню, как он бежит, а мы все хохочем. Мы-то народ наглый, просим отвернуться, и все дела. А он так не мог.

Вот в таких условиях снимался этот фильм — «Возвращение Альмеса». Он, на мой взгляд, получился замечательный. Почему он оказался на полке, теперь даже трудно объяснить. Там были две или три сцены, так сказать, полуэротические. Антигерой, негодяй, мчался за девушкой, которую полюбил наш герой Альмес. Они падают, и мы видим то ее голую ногу, то часть ягодицы. Все это было очень деликатно снято, очень стильно. Девочка была замечательная. Вырезать эту сцену у меня рука не поднялась. Не потому, что я такой архипринципиальный. Но когда мне приказали, я не согласился, и фильм запретили. Он где-то потерялся. Мне сказали, что его несколько раз показывали в Алма-Ате.

Кстати, историю о том, как я обнаружил книжку Маркеса в компании классиков марксизма-ленинизма, я потом рассказал самому Маркесу. Он был почетным гостем Московского кинофестиваля в конце 80-х. Вместе с ним приехали два моих мексиканских друга, которые в мое время учились во ВГИКе, — Гонсало Мартинес и Серхио Ольхович. Гонсало Мартинес, к сожалению, недавно погиб в автомобильной катастрофе. Он был потрясающим режиссером и очень хорошим другом. Они прекрасно знали Маркеса и както пригласили меня за стол в фестивальном ресторане, где сидел писатель. Я, конечно, разинув рот, смотрел на этого великого человека. Он веселый такой, симпатичный. В общем, в какой-то момент я рассказал кара-ойский сюжет. Он сразу врубился, и когда я дошел до момента «Брежнев, Ленин, Маркс, Маркс, Маркес», стал хохотать и потом весь вечер кричал: «Я есть классик марксизма-ленинизма!» Как мне потом говорил Серхио Ольхович, Маркес, выступая на мексиканском телевидении и рассказывая о Московском кинофестивале, вспомнил и эту историю.

Тогда я не знал, что вскоре мы с Виктором Петровичем Деминым окажемся на мексиканской корриде. Мексиканский Институт кино отмечал юбилей Эйзенштейна. Пригласили Демина, что понятно: он был ас, все знавший об Эй-

зенштейне. Почему там оказался я, менее понятно. Думаю, это были уловки моих друзей Гонсало Мартинеса и Серхио Ольховича. Так или иначе, мы с Деминым прилетели в Мексику. И после празднования юбилея Эйзенштейна Мартинес и Ольхович пригласили нас в какой-то провинциальный город, за сто пятьдесят километров от Мехико, на корриду. Там выступал тореадор, любимец всей страны, которого за два года до этого забодал бык. Он очень долго приходил в себя. Предстоящая коррида должна была стать первым выступлением кумира после выздоровления — возвращением на арену. В этом маленьком городке была маленькая арена. И как брали штурмом Зимний в фильме Сергея Эйзенштейна, так тысячи людей со всей Мексики брали штурмом театр под открытым небом. Играла музыка, кругом кипели толпы зрителей. За билеты давали бешеные деньги, но их все равно не было. Мои ребята растерялись. Я видел, как они бегают: то исчезнут, то появятся, какие-то люди возникают и растворяются. Я понял, что им страшно стыдно, что они нас привезли и вот теперь мы можем уехать не солоно хлебавши. Мы с Деминым пытались их успокоить. Но они слышать ничего не хотели. И добились-таки своего.

Они привели нас к стене арены и объяснили: «Сейчас в этой стене в одном месте на секунду откроют дверь. Вы туда забежите, и мы вас закроем. Вы попадете, а мы уже не сможем». Мы напряженно идем вдоль стены, расталкиваем каких-то людей. Действительно, видим малюсенькую железную дверь. Она открывается, мы с Деминым врываемся, дверь захлопывается и — никого. Ни наших друзей, ни тех, кто открыл дверь. Духота жуткая, полумрак, над нами ревет толпа. Мы поняли, что оказались под лестницей на трибунах. Куда идти? Нам никто не успел сказать, как вести себя. В конце концов главное, что мы уже на территории корриды. За дверью остался мир людей, не попавших на зрелище, их тысячи. Над нами раздается «Оле! Оле!» Пошли в одну сторону — вроде не туда. Пошли в другую. Идем, идем. Увидели железный желоб, впереди которого, как в туннеле, виден свет. И мы с Виктором пошли по этому желобу, вышли и оказались... в центре арены. Той самой, где бык бегает. Слава богу, быка только разогревали. Как мы потом выяснили, это был желоб, по которому проносится толпа быков, когда их выгоняют на арену. Потом их с арены туда же выпроваживают.

Желтый песок, ревущая толпа зрителей, пикадоры на конях и мы в самой середке. Огромный, двухсоткилограммовый Демин и я, тощий тип, — две колоритные фигуры. Все на нас смотрят. Клянусь, первым на нас прореагировал бык, сделав движение в нашу сторону. Признаться, мы не стали дожидаться следующего его шага. Вы бы видели, с какой резвостью мы устремились к барьеру, отгораживающему арену от рядов зрителей! Наверняка там были какие-то проходы, но нам было не до ориентирования на местности. Мы неслись по прямой к спасительной загородке. Демин перепрыгнул барьер, даже не поняв каким образом! Как он поднял свои двести килограммов — уму непостижимо. За ним взлетел я. Мы попали прямо в объятия полицейских, которые не понимали, что за лунатики-иностранцы перед ними. Они обратились к нам сначала по-испански, потом по-английски. Говорили что-то в том роде, что, дескать, мы вас сейчас скрутим. Тем не менее не делали этого, потому что не могли понять, что мы за фрукты. Демин при всем своем безумном красноречии растерялся. А я со своим батумско-тбилисско-кутаисским воспитанием понял, что надо не извиняться, а наступать. Я посмотрел на Демина — он огромный, внушительный — и говорю: «Этот человек — министр культуры Финляндии». Полицейские опешили: «Кто-кто?» Я повторяю: «Министр культуры Финляндии, а я — советник министра культуры Финляндии». Сам не знаю, почему я это сказал. В результате нас посадили в ложу для почетных гостей. Мы сидели в ней вдвоем, больше никаких VIPов не оказалось, и нам подносили чай. А через арену мы видели изумленные лица Гонсало и Серхио, которые ничего не могли понять. Вот так Виктор Демин побывал министром культуры Финляндии в Мексике.

Записала Жанна Васильева

С Т О П - К А Д Р

ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Вокруг Олимпа с фотоаппаратом

Фотография и кинематограф — близкие родственники, что не мешает им оспаривать уже больше века пальму первенства. Недавняя встреча их на площадках московского международного фестиваля «Мода и стиль в фотографии 2005» кажется само собой разумеющейся. Кому, как не кинозвездам, быть эталоном элегантности и хорошего стиля? Между тем встреча эта — неплохой повод, чтобы приглядеться к тому, как непросто складываются отношения двух родственных искусств.

На заре XX века никому не приходило в голову создавать костюмы специально для кино. В фильмах 1910-го наряды героев копировались, например, из «Русских сезонов» Дягилева. И даже позже, в 20-е годы, костюмы для героев заказывали не модельерам, а художникам. Точно так же, как это было принято в балете или опере. Любопытно, что легендарный Эдвард Штайхен (чью выставку показывали в МДФ в рамках фестиваля), уже в 1928 году, фотографируя Грету Гарбо для Vanity Fair в перерывах между съемками фильма, был очень недоволен тем, что все сделанные им пять-шесть снимков походили на стоп-кадры в кино. «Жаль, что мы снимаем, когда у вас эта сделанная для кино прическа», — заметил он актрисе. И когда та в растерянности прижала «эти ужасные волосы» руками, пытаясь их пригладить, Штайхен был страшно доволен: «В этот момент и появилась настоящая женщина, словно солнце вышло из-за темных облаков. Красота ее великолепного лица засияла с полной яркостью». Эпизод этот замечателен тем, что показывает, что для фотографа фильм был синонимом быстро проходящего мгновения. Снимок же должен был уловить подлинную суть персонажа — «настоящую женщину» Гарбо или, как в снимке Глории Свенсон, чье лицо спрятано за кружевной материей, «самку леопарда, следившую за добычей, притаясь за густой растительностью». Отсюда — почти театральная инсценировка, тщательная подготовка снимка. Даже когда он делает несколько снимков подряд Чарли Чаплина, постепенно подвигая к нему шляпу, лежащую на столе, для Штайхена не столько важен кинематографический эффект движения, сколько готовность героя к мгновенной театральной импровизации.

Короче, кино и фотография в тот момент, хотя и работали на голливудскую «фабрику грез», не чувствовали себя даже дальними родственниками. Во-первых, кино играло с личиной, маской (неудивительно, что в гриме многих героинь немого кино можно обнаружить общие черты с боевой раскраской панков), фотография жаждала подлинности. И — если быть честными — подлинности идеала. Как ни странно, в те годы это выражение не звучало оксюмороном. Может, поэтому героини Штайхена пленяют нежной женственностью, детской веселостью и теплой доброжелательностью, а герои выглядят подлинными джентльменами. Они из тех, кто, как писали о британском актере Лесли Хоуарде, «смотрит в глаза, видит душу и избегает сексуальных домогательств». Во-вторых, кино фикси-

ровало изменчивость движения, текучую неуловимость времени; фотография в своей статичности предлагала кинозвездам (да и всем прочим смертным) стать памятниками самим себе, она апеллировала к вечности.

Разумеется, образы, достойные вечности, должны быть прекрасны. Виртуозом в создании пленительных в своем совершенстве образов стал Хорст Пауль Альберт Борман, немец, учившийся у Ле Корбюзье в Париже, фотограф, ставший главным художником довоенного французского «Вога». В 1942 году он меняет Старый Свет на Новый, где снимает не только Марлен Дитрих и звезд Голливуда, но и американских президентов. В Штатах он подписывает свои работы Хорст П. Хорст, и с этим именем становится всемирно известным. Хорст П. Хорст — перфекционист. Он снимает просвечивающие отточенные ногти, совершенные ножки в черных чулках под белоснежной пеной пачки — как стрелки часов, корсеты и изгибы тела — как натюрморты. Его интересует пластика тела как знак, не имеющий никакого отношения к обладателю этих правильных форм. Он снимает модель, превращая ее позы в буквы VOGUE. В какой-то момент начинаешь подозревать, что даже его хорошая знакомая Коко Шанель на снимке интересует его только как выразительная деталь декора в стиле ар нуво. При том, что он вроде бы использует те же приемы, что Штайхен (тщательная постановка освещения, студийная съемка), результат ошеломляюще иной. Вместо образов благородных джентльменов и нежных чувственных красавиц — скульптурное совершенство тел, живописная игра света и тени, акцент на детали вместо целого. Его модели замкнуты и отстраненны в своем совершенстве, словно античные скульптуры. Хорст еще и подчеркивает это сходство, например, соединяя в кадре гипсовые руки с покрашенными ногтями и теплую плоть кисти модели. Его герои, кажется, не подозревают о существовании зрителя. Они — уже на Олимпе, где вечно зеленеют оливковые рощи и море внизу плещет умиротворенной волной.

Хорст П. Хорст довел фотографию моды до совершенства и... логического конца. Если модели так нечеловечески прекрасны и неизменны, то рано или поздно возникает вопрос: а люди ли они? Можно, конечно, обойтись полумерами, показав кинозвезд не только вне постановочной декорации, но и вне съемочной площадки. Факт, что персонажи способны разговаривать, улыбаться друг другу, есть, прогуливаться, должен стать свидетельством, что они — как все. И боги дышать умеют. По этому пути пошла многочисленная армия фотомастеров, работающих на съемочных площадках, среди которых яркие звезды — итальянцы Вилли Риццо и Анджело Фронтони, француз Реймон Вуакель, финка Марья-Леена Хукканен. Теперь уже никого не смущает, как когда-то Штайхена, что кинодива или режиссер на снимке выглядят точно так же, как на съемочной площадке. Наоборот, востребована летучесть мгновения. Но о вечности киношники тоже не хотели бы забыть. Не случайно Франко Дзеффирелли пишет в предисловии к книге Фронтони, снимавшего «Голливуд на Тибре» в его золотые годы: «Площадка съемок его фотографий похожа на гору Олимп, населенную богинями; посещение ее оставляет воспоминания о глубоких чувствах, родившихся во время этого неповторимого путешествия, которые наполняют твой ум и сердце». Если звезды кино — олимпийцы, то фотографу отводится почетная роль Вергилия. В общем, фотографии приходится пятиться с достигнутых высот вечности в низины быстротекущего времени. Но главное — уходить не слишком далеко от предгорий. Иначе потребуется уже не Вергилий, а папарацци.

Увы, полумеры не всех устраивают. И опасный вопрос, люди ли небожители из фильмов, остается. Для ответа на него требуется приблизиться к неземной красе, прикоснуться, а еще лучше — ущипнуть, чтобы уж окончательно убедиться в ее человеческой природе. Если завопит и даст в лоб бесцеремонному вопрошателю, значит, все в порядке. Значит — homo sapiens, потому как боль чувствует. Между прочим, Хорст П. Хорст делал шаги в этом направлении. Его натюрморт «Части тела» предвосхищает позднейший деконструктивизм. А его «Электрическая красавица» 1939 года — в бигуди, маске, под гудящим феном — больше похожа на персонажа то ли картин Босха, то ли фотографий Джоэля-Питера Уиткина, чем на будущую супермодель. Уиткин — еще один всемирно известный перфекционист, который положил жизнь на исследование территории между жизнью и смертью, временем и вечностью, реальностью и искусством. В рамках фестиваля в Москве впервые можно было увидеть его персональную

выставку. Короче, стоило выйти к границам прекрасного, как обнаружилось, что от прекрасного до ужасного — один шаг.

Поэтому от гламурного Хорста рукой подать до шоковой терапии Эрвина Олафа, три проекта которого были объединены на фестивале под названием «Страх и трепет». Поняв, что занятые высоты вечности не удержать, Олаф впускает время в свои фотографии, но при этом делает борьбу со временем их основным сюжетом. Для серии «Зрелость» он приглашает в студию бывших сексапильных красоток, которые позировали в 50-е для популярных постеров с девушками. Дальнобойщики обыкновенно пришпиливали эти постеры булавками к стенкам своих кабин, отсюда название красоток — pin-up's girls. К 2000 году девушки стали бабушками, но Олаф сделал все, чтобы старушки обрели вновь перед камерой навыки раскованных и уверенных в себе моделей. При этом на снимках он сохранил неотвратимые меты времени на теле женщин: морщины, выступившие вены, дряблость кожи... Снимая женщин от шестидесяти до девяноста, отважно позирующих неглиже, фотограф заставляет зрителя увидеть сквозь образ постаревшей плоти абрис былой желанной красоты. Этот жестокий эксперимент напоминает чем-то историю Наины из «Руслана и Людмилы», но, в отличие от нашего поэта, для Олафа былые красавицы выглядят героинями: они отважно ведут борьбу со временем за неизменность облика — буквально до последнего дыхания. Интересно сравнить серию «Зрелость» с элегическими снимками Элен Константин, фотографирующей танцующие пары пожилых англичан. На фотографиях Константин старенькие пары кружатся в танго или вальсе, словно в последний раз. Главное тут — мотив прощания с земной жизнью, мужество принять неизбежное с милосердной улыбкой.

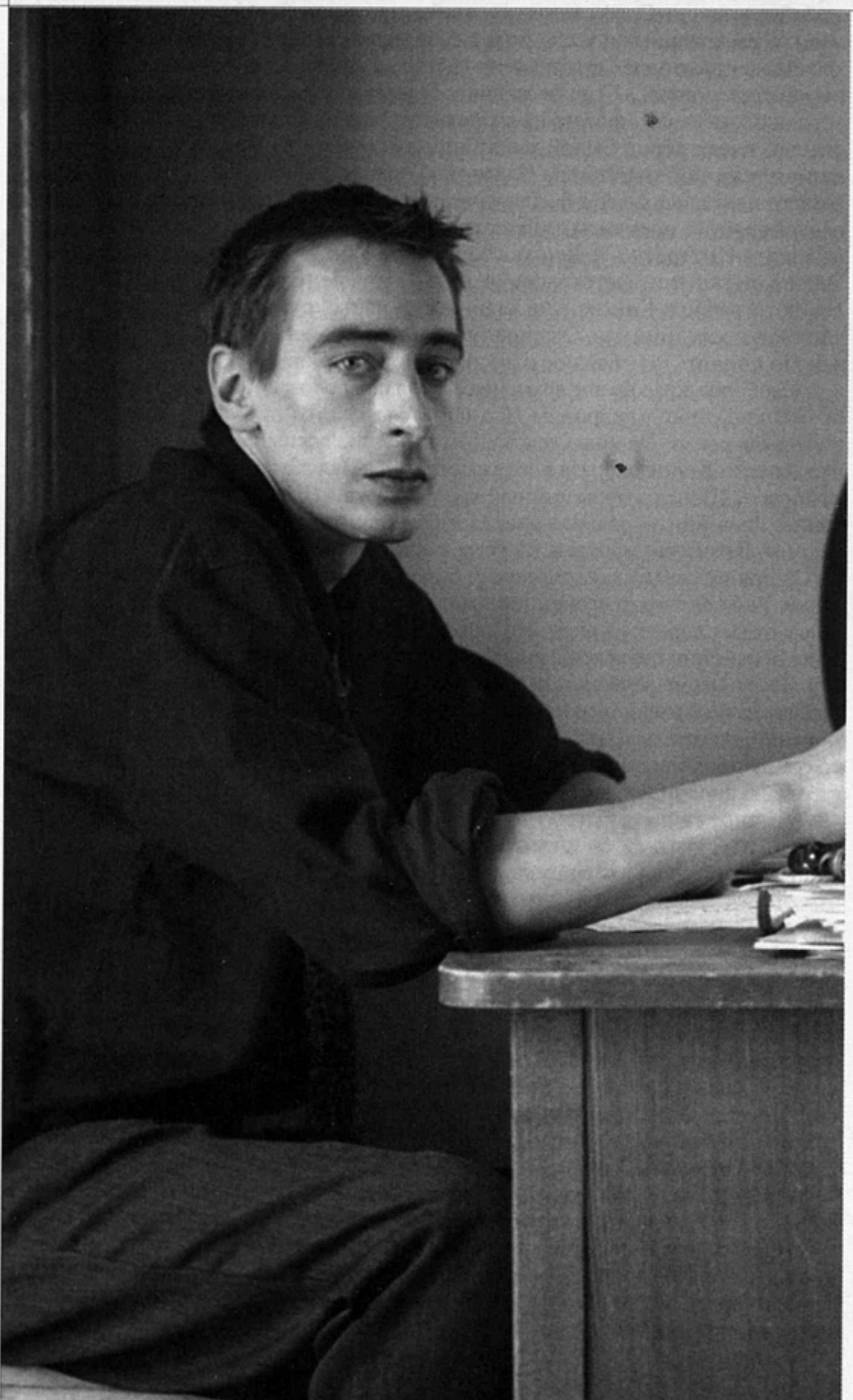
Наоборот, красота вне времени сегодня под подозрением. Вне времени — либо великие, либо — андроиды. Что касается великих, то толчком к проекту «Королевская кровь» Эрвина Олафа, возможно, послужил широкоизвестный факт, что Джекки Кеннеди сразу после выстрелов в Далласе отказалась снимать свой костюм от Шанель, обрызганный кровью мужа. «Пусть все знают, что они сделали с Джонни», — заявила она. Момент смерти Олаф использует как момент истины. В качестве моделей, изображающих Цезаря, царицу Александру, Джеки О., принцессу Ди, он приглашает безупречно прекрасных английских подростков. Украшает их драгоценностями и инсценированными ранами. Инсценировка отдает дорогим кичем. Но для фотографа важно, что его персонажи остаются неизменно прекрасными и после смерти. Иначе говоря, в вечности мифа.

Другой вариант вечности отдает киберутопией. Персонажи «Расставания» Олафа живут в мире, где нет прямого света, нет дуновения воздуха, нет прикосновений, но есть память о человеческих традициях. Скажем, о традиции зачем-то собираться за одним столом и смотреть телевизор. Эта память рождает ностальгию андроидов по слабому несовершенному человеку, благо его слабости — верное свидетельство того, что он живой, не механический. Способный любить и обижаться, блистать и стареть.

Именно слабость человека, его соблазны, страхи и уязвимость становятся предметом пристального внимания Сары Мун. На фотофестивале были показаны ее фильм «Красной нитью» по мотивам сказки Перро «Синяя борода» и фотографии — как стоп-кадры этого фильма с подробными подписями-титрами. Сказка, как и следовало ожидать, оказывается страшной, хотя и со счастливым концом. Время, которое выстраивает Сара Мун, течет по кругу — посмотрев двадцатиминутный фильм, оставляющий больше загадок, чем ответов, зритель идет к снимкам. Это движение между изменчивыми образами фильма и неизменностью фотографий создает текучий и зыбкий мир памяти. «Красной нитью» Сары Мун, впрочем, уводит не столько в прошлое, сколько в подсознание. Этот мир совсем не похож на гламурный мир Олимпа. Он приоткрывает дверь, за которую и сами боги не любят заглядывать. Там космос не уверен в победе порядка, там «шевелится хаос», если сказать словами Тютчева. Там время еще не выстроено в векторную прямую, но вечность еще страшнее смерти.

Нет уж, назад, назад — к благородным иллюзиям Штайхена, к элегантности Хорста П. Хорста, к наивному кичу начала XX века... К тому времени, когда наши прадедушки и прабабушки верили, что фотография обладает магическим даром сохранять их красоту в веках.

И М Е Н А



Константин
Мурзенко

КОНСТАНТИН МУРЗЕНКО:

«Я пишу нормальные средние диалоги»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭТЕРИ ЧАЛАНДЗИЯ

Этери Чаландзия. Не могу не начать с комплимента. Я читала ваши сценарии, смотрела снятые по ним фильмы, видела «Апрель» и должна признаться: мне очень нравится, как ваши герои разговаривают. Ваши диалоги замечательны — они узнаваемы. Возможно, из-за колоритной фени...

Константин Мурзенко. Спасибо. Но не такие уж замечательные мои диалоги — они многословные, тяжеловесные и для кино слишком литературные, а порой и литературно вычурные. Сейчас я озабочен тем, чтобы делать все-таки фильмы, а не радиопьесы и от этой своей прежней манеры уходить.

А что касается фени... Никакая это не феня. Никто из представителей криминалитета так не говорит, и понимают они в этих фильмах не больше и не меньше, чем все остальные, а над многими криминальными кинореалиями просто смеются. Кроме того, если бы при нас разговаривали настоящие блатные, и артистично интонировали, и играли контекстами, мы даже примерно не поняли бы, о чем речь. И криминал тут ни при чем. Примерно тот же самый эффект произведет на вас, например, медицинский консилиум. Вы даже не разберете, хороши у вас дела или плохи... Мне досадно, что все мои диалоги считают замечательными, чуть ли не выдающимися, а мне кажется, что я пишу просто нормальные средние диалоги — такие должны быть в любом фильме.

Э.Чаландзия. У вас есть сценарии (скажем, «Мама не горюй—2» и совсем новый — «Жесть»), которые вы отдаете в чужие руки для детальной обработки. Не жалко?

К.Мурзенко. Я совершенно не ревностно отношусь к тому, что делаю. Во-первых, сценарий — это ни в коем случае не конечный продукт. И, соответственно, чем больше людей с ним поиграют, тем лучше. Потому что из сценария всегда что-то можно выкинуть, можно это вернуть, а можно в образовавшиеся дырки вписать что-то новое. Во-вторых, мне кажется, что порой необходим взгляд на сценарий со стороны. Иногда женской. Иногда человека постарше, иногда еще кого-то. Но это понятно — у всех же свой опыт, свои возможности и способности. Меня в работе сценариста никакие лавры не волнуют, волнуют только деньги и качество. Вот если мне недоплачивают, меня это расстраивает, а если мои предложения, уже оплаченные, вычеркнули и внесли в сценарий что-то другое, это бога ради! Хозяева фильма — режиссер и продюсер — полагают, что так лучше? Значит, так тому и быть.

Э.Чаландзия. Когда вы писали и снимали «Апрель», вы предполагали, что фильм может стать успешным, даже культовым?

К.Мурзенко. Я делал обычный средний фильм. Представьте себе: вот вы приходите, уставшая, домой, включаете телевизор и попадаете на средне-

статистический старый французский фильм — вы же не ждете от него, что он перевернет вашу жизнь. Но когда он заканчивается, вы понимаете, что отдохнули, многие ваши проблемы выглядят уже по-другому. Такое кино — про реальную жизнь, общественную, чувственную, гражданскую — мне и симпатично.

А поскольку я не озабочен целью самоутверждения — снять блокбастер, мир перевернуть, взорвать кинематограф, остаться в памяти людской, — мне кажется, что и надо делать нормальные качественные вещи. А какие именно фильмы становятся культовыми и значительными, никогда нельзя угадать, просчитать и представить. Шанс стать чем-то неординарным есть только у того, что делается хорошо на уровне нормальных рядовых вещей, нормального производства.

И, кстати, любопытный факт — многие говорят мне, что когда впервые увидели «Апрель», то остались в недоумении. А теперь, когда натыкаются на него в телепрограмме, убеждаются в том, что это приятная и вменяемая картина. И для меня это самый лучший комплемент.

Э.Чаландзия. Со времени выхода в прокат «Апреля» прошло несколько лет. Вы не беретесь за новую работу в качестве режиссера. Почему?

К.Мурзенко. Я даже не знаю. Продюсеры говорят: «Возьми небольшой бюджет и сними то, что ты хочешь». А я ничего не могу сделать. Впервые я получил такое предложение почти два года назад одновременно от нескольких крупных продюсеров и за это время придумал для себя четыре истории, из которых две написал почти целиком и выбросил. Потому что это все не то. Хорошо, что у меня есть коммерческие сценарии, которые меня кормят, но я понимаю, что потратить год жизни на производство неинтересного для меня фильма, из которого, я заранее знаю, не получится ничего хорошего...

Э.Чаландзия. А в чем дело, откуда такие проблемы?

К.Мурзенко. Наверное, дело в том, что когда есть карт-бланш, нет связи с рынком. Не за что схватиться. В этом случае тебе предлагают сделать уже нечто более важное, более значительное, абсолютно самостоятельное. Я ведь очень легко говорю о том, что «Апрель» — это среднестатистическая криминальная драма, про которую заранее было известно, что она хорошо продастся, и вопрос был только в том, чтобы качественно ее снять. Когда же делаешь что-то, не прикидывая, хорошо оно продастся завтра или нет, то есть занимаешься совсем уже искусством, то надо переустраивать весь внутренний процесс. Перепрограммировать его. А параллельно писать на заказ какие-то сценарии, которые требуют старого устройства, привычной технологии.

Э.Чаландзия. Но вы как-то без признаков внутреннего конфликта все это делаете. Вы так любите писать или просто спокойно принимаете правила игры?

К.Мурзенко. Во мне — да и большинство моих знакомых скажут вам о себе то же самое — борются между собой две силы. С одной стороны, хочется — или нужно — служить каким-то идеалам. А с другой — я понимаю, что мы все занимаемся шоу-бизнесом и вынуждены чтить его законы, выполнять его заказы и играть по его правилам. Конечно, не хотелось бы впутываться в полное безобразие, но на практике всегда, как только ты решаешь, что вот сейчас наконец, сжав зубы, начинаешь экономить, работать на высокое и хорошее и на самого себя, немедленно происходит какая-то фигня, после которой ты оказываешься по уши в долгах. И тут же приходят друзья, которые сообщают, что сейчас очень быстро можно срубить по-легкому, не напрягаясь.

Но вообще если ты что-то делаешь хорошо и что-то собой представляешь, то рост качества будет происходить все равно, и надо просто потерпеть. И не ошибаются только те, кто ничего не делает.

Э.Чаландзия. А почему вы не снимаете свою фамилию с титров откровенно слабого фильма?

К.Мурзенко. Мне кажется, это нечестно. Тогда и не надо работать... И потом, я не так уж дорожу чистотой своего имени, чтобы идти на такие подтасовки.

Константин Мурзенко в фильме «Небо. Самолет. Девушка», режиссер Вера Сторожева

Раз ты получаешь за это деньги — не прячься. Так порядочнее.

Э.Чаландзия. Вы большой дипломат. Какие-то вещи в процессе работы могут стать для вас принципиальными? И были ли случаи, когда вы как автор сценария упирались и ни в какую не сдавали своих позиций?

К.Мурзенко. Да какой же я дипломат. Я просто не люблю нервные и бесплодные споры, тем более что кино — это ведь только игра. Хотя нет, пожалуй, бывают такие ситуации, когда встречаешь безнадежно упертых людей, которые сообщают этой игре нелепый и ненужный драматизм. Вот тогда я с ними расхожусь — как раз для того, чтобы не надо было бодаться и упираться. Мне кажется, проще отказаться от того или иного проекта или переустроить его как-то по-другому, нежели заполнять свою жизнь ненужными производственными психодрамами. В ней предостаточно драм более глубоких и нерукотворных.

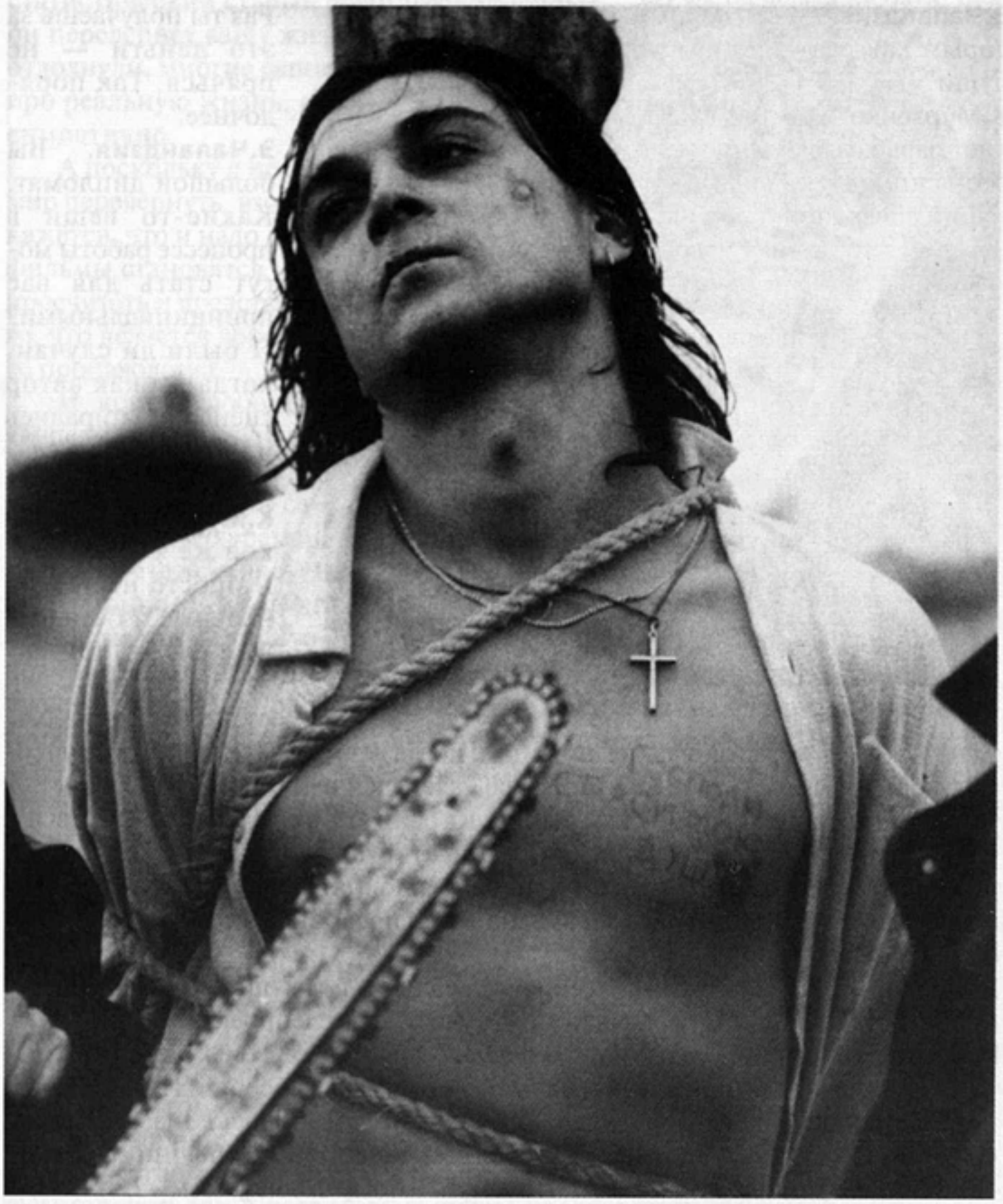
Э.Чаландзия. А телевидение — сериалы, реалити- и ток-шоу — вас интересует? Вы согласились бы сегодня принять участие в телепроекте?

К.Мурзенко. Меня много раз приглашали. Из некоторых своих сценариев я пытался сделать телевизионные проекты на четыре-восемь серий. И специально писать пробовал для телевизора. Но ничего не получилось. Знаете, Сергей Сельянов, когда ему приносят очередной телепроект, обычно отвечает: «Мы с телевидением не работаем. Почему? Потому что не умеем». Вот и я для телевидения работать не умею. Правда, с телевидением еще и неохота связываться. Это другие люди, другое производство, другие отношения, другой контекст. Нет, на видео снимать игровую историю я не стал бы. Потому что не чувствую. Не понимаю. И не в технологии создания телевизионного продукта проблема-то. Нельзя делать очень общие планы с деталями, по-другому, не так, как в кино, распределяются крупности и темпоритм, звук другой — это все довольно легко освоить. Просто само телевидение, его контекст, не вызывает никакого доверия.

В Петербурге, кстати, у меня телевизор не работает. Я споткнулся однажды об антенну, вырвал ее с мясом и чинить не стал. А в Москве целый день бегаю по каким-то делам, вечером прихожу домой, включаю телевизор, начинаю смотреть. Причем, не буду скрывать, смотрю его для того, чтобы отвлечься от желания выпить наедине с собой стакан водки. В первую рекламную паузу многосерийного фильма я иду и выпиваю две трети этого стакана, а дальше уже отвлечься невозможно. Смотришь, пока не кончится. А кончается то и другое — водка и серия — примерно одновременно.

Э.Чаландзия. Тогда возникает вопрос: вы типичный представитель зрительской аудитории, готовый воспринимать все, что ему предлагает телеэкран, или все-таки есть какая-то зрительская потребность, которую телевидение грамотно удовлетворяет?

К.Мурзенко. Для меня вообще загадка — возникновение и существование всей современной телевизионной продукции. Наверняка зритель хочет ее смотреть



«Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь». Автор сценария Константин Мурзенко, режиссер Илья Макаров

и по причине инерции, и потому что во всем этом телевизионном нуаре с жуткими заговорами, страстями, коварными женщинами и подлыми мужчинами есть нечто очень манящее. Но, мне кажется, так проявляется слабость и тех людей, которые смотрят, и тех, которые делают. Потому что все-таки зритель хочет, чтобы ему рассказывали настоящие человеческие истории, и пример тому — бешеный успех фильма «Бумер». В нем ведь все та же фигня, все та же фактура, но все иное. Очень дешево, очень просто, без звезд и спецэффектов. Другое дело, что Петя Буслов — он такой один.

Э.Чаландзия. Когда вы начинали работать в кино, вы руководствовались тем, что вам нравилось, или «принюхивались» к тому, что происходит вокруг, и делали выводы?

К.Мурзенко. В моем случае это счастливым образом совпало. Многие в 90-е годы — не без помощи Тарантино — поняли, что они одинаково любят и Робера Брессона, и Жан-Пьера Мельвиля. Я понял, что в равной мере обязан американскому и французскому нуару, и высокому классическому кино. М.Брашинский очень изящно написал, что Мельвиль — это на самом деле Антониони, только редуцированный до продаваемого жанра. И что их фильмы прекрасно примиряются друг с другом. А дальше все оказалось довольно просто. У меня не было такого неразрешимого внутреннего противоречия, что вот, мол, я представляю себя Андреем Тарковским, а должен снимать, как Леонид Марягин.

Э.Чаландзия. А есть дорогие вам примеры режиссеров и сценаристов, которым как раз удавалось такое успешное сочетание «рыночного» и «для души?»

К.Мурзенко. Хрестоматийный пример — Джон Кассаветес, который как артист зарабатывал деньги в довольно низкопробном жанровом кино и при этом снимал гениальные авторские фильмы. И оставался за счет этой комбинации совершенно независимым, создавая у зрителя ощущение, что это два совершенно разных человека. Есть и другие такие люди. Но, что касается меня, то я вовсе не хочу снять какую-то аутичную, самоуглубленную картину. Я просто не понимаю, в каком жанре хочу сделать свой фильм, который все равно будет так или иначе развлекательным. Просто, видимо, у меня самого меняются какие-то состояния и не хочется торопиться.

Э.Чаландзия. Но вы хотите снимать фильмы?

К.Мурзенко. Я уже два года хочу. Да вот не получается. С другой стороны, такой бешеной жажды, которую люди иногда описывают — дескать, не могу не снимать, для меня в этом жизнь, работа, — такого у меня нет. Мне кажется, легче и расслабленнее надо относиться к таким вещам. Если возникнет история, которая меня вдохновит, я полностью увлекусь ею на то время, что потребуется. Но если ее нет, то не надо высасывать из пальца. При этом я очень хорошо понимаю, что профессиональные режиссеры, которые, в отличие от меня, не имеют других занятий, вынуждены нередко соглашаться на какие-то проходные и компромиссные вещи. Но для меня работа — написание сценариев.

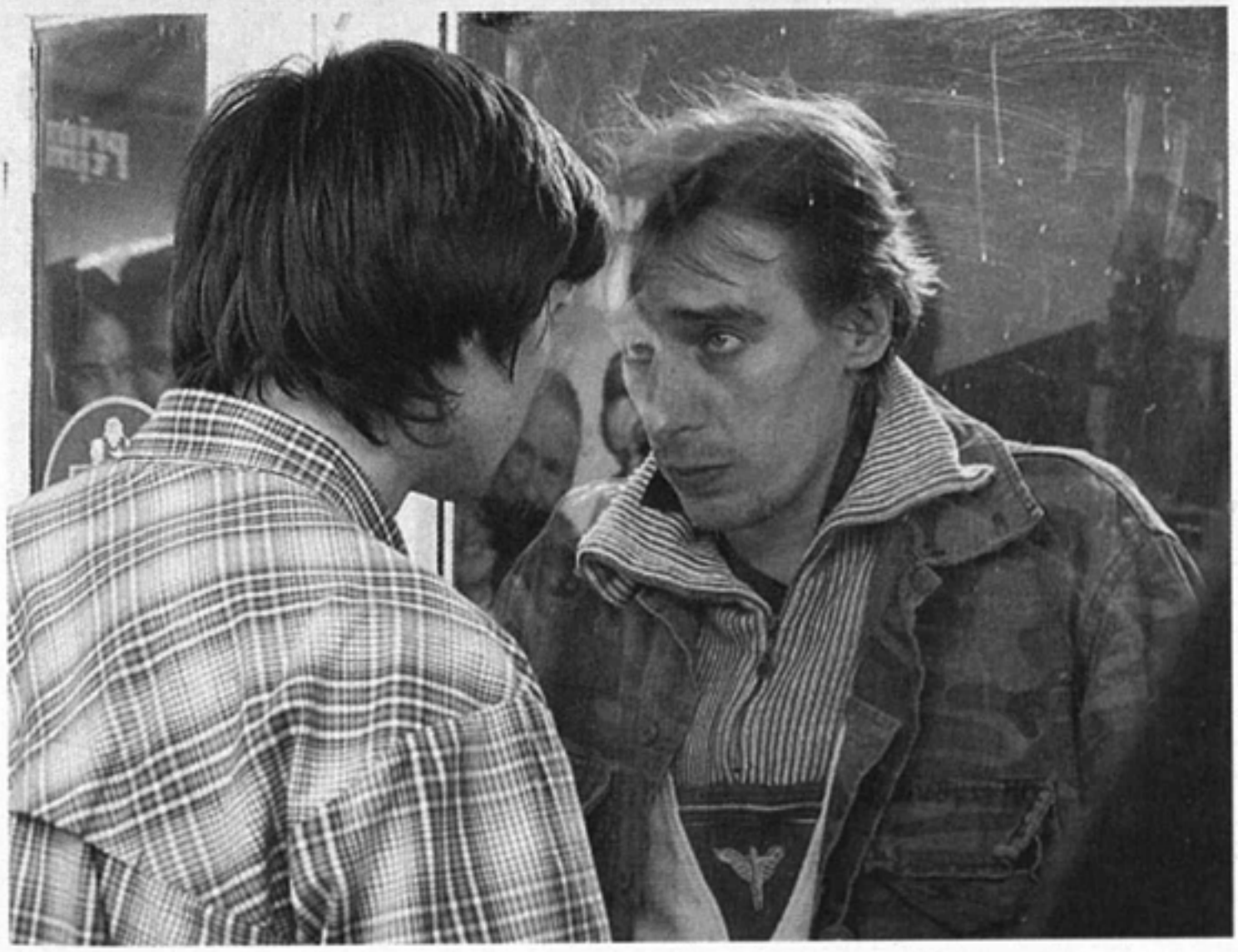
Э.Чаландзия. А как вы относитесь к своим актерским работам?

К.Мурзенко. Началось с «Брата». Балабанов пригласил меня на один съемочный день. Понятное дело, никакой актерской задачи у меня там не было, и, понятное дело, я не мог ему отказать и из любопытства, и по каким-то личным обстоятельствам. Я, конечно, и представить себе не мог, что когда-нибудь буду сниматься, мне это и в голову не приходило. А потом стало ясно, какой это очень важный опыт — понимать, как чувствует себя актер и на площадке, и после того, как фильм выходит в общественную жизнь.

Э.Чаландзия. И как же?

К.Мурзенко. Ну-у... удивительно...

Э.Чаландзия. Как вы обтекаемо...



Константин Мурзенко в фильме «Ночной продавец», режиссер Валерий Рожнов

«Апрель». Автор сценария и режиссер Константин Мурзенко

К.Мурзенко. Вообще, конечно, интересно, когда тебя узнают. Правда, узнают не только тогда, когда ты этого хочешь, но и когда не хочешь этого совсем...

Э.Чаландзия. И это удивительно?

К.Мурзенко. Поучительно. Мы однажды с Павлом Урсулом, театральным режиссером, который делал с Гошей Куценко «Чапаева и пустоту», придумали прекрасный триллер, в котором артист, играющий роли «таких серьезных ребят», однажды на какой-то пьянке заигрывается и попадает в серьезный криминальный переплет, после чего вынужден скрываться, а скрыться-то он не может, потому что все его знают и рожа его висит на каждом столбе. За один вечер мы придумали историю, начали писать, но бросили. А фильм мог бы быть занятный...

Э.Чаландзия. Но вас, похоже, такие перспективы не останавливают. И вы всё снимаетесь...

К.Мурзенко. Я последнее время всё отказываюсь.

Э.Чаландзия. А как же ваш совсем свежий Ягуаров в «Богине» Ренаты Литвиновой?

К.Мурзенко. Ягуаров — это совсем другое... Это человеческие отношения, интересный проект, и все равно я много раз просил Ренату подумать, я ли должен играть, и когда она сказала, что уверена в своем выборе, я решился. А от ролей наркоманов в телевизионных фильмах я отказываюсь. Это совершенно невыносимо. Нет, у артистов интересная жизнь... Но то, что моя физиономия может быть значительна, вызывает у меня много раздумий. И я очень благодарен Балабанову, благодаря которому я получил возможность нового опыта в кинематографе.

Э.Чаландзия. Забавно, у вас столько сценариев, свой фильм, а другое качество появилось после одного съемочного дня на площадке у Балабанова...

К.Мурзенко. Другое качество в данном случае — это другое самосознание. Тут как раз общественный интерес прогнозируем и понятен. И для того чтобы познакомиться с ним, такой опыт не нужен. Это можно себе представить, закрыв глаза, и за полсигареты пережить и насладиться.

Э.Чаландзия. А как же удовлетворение честолюбия?

К.Мурзенко. Мое честолюбие скорее страдает от моей актерской карьеры, нежели приобретает что-то. Потому что, кроме «Брата», который, по сути, капустник, «Богини», где я как комод действую, и фильма «4», который я еще не видел и на съемках которого был мертвецки пьян, все остальное я предпочитаю вытеснять из своей памяти, а не ласкать этим свое честолюбие.

Э.Чаландзия. Но неужели вы не столкнулись с тем, что известность приносит вполне ощутимые дивиденды?

К.Мурзенко. Как вам сказать... Она, если не кривить душой, конечно, помогает, но я все равно могу встать в красивую позу и сказать, что популярность мне принесли мои сценарии, а не актерские работы и даже не «Апрель». Так угодно было небесам, чтобы мы сделали фильм «Мама не горюй», который разошелся на цитаты. А с другой стороны, кто его сделал?

Константин Мурзенко в фильме «Брат-2», режиссер Алексей Балабанов

Э.Чаландзия. Вы страдаете от критики? Важно ли вам критическое мнение о вас?

К.Мурзенко. Я не вижу критики... Как не вижу ни кинотеории, ни профессиональных коллоквиумов. Если вспомнить киноведение 80-х годов, на котором я вырос, тогда всякий текст о фильме был культурологическим, философским, социологическим или поэтическим, а фильм являлся предметом для тех или иных раздумий. Тогда было интересно читать и слушать этих людей, разговаривать с ними. Сегодня те, кто называет себя критиком, обозревают текущий репертуар, пересказывая содержание фильмов и вынося им умопомрачительные оценки. Все это такая откровенная и мелкотравчатая поденщина... Наверное, и она должна быть, но очень не хватает того былого киноведения. Я недавно нашел у себя подшивку старых номеров журнала «Сеанс» и так увлекся, что долго не мог заснуть. Конечно, там тоже есть свои изъяны и странности, но это действительно похоже на духовную жизнь. А сейчас ничего подобного. И сегодняшние кинокритики с тем же успехом могут писать про животных, недвижимость, автомобили...

Э.Чаландзия. А что касается коллег, как вы считаете, не становятся ли все друзья и соратники заложниками вынужденной поддержки? Не получается ли так, что если друг не похвалит, то кто же?

К.Мурзенко. Мой опыт совсем не показателен, потому что у меня нет таких друзей-единомышленников среди кинематографистов, которых я рискнул бы критиковать. Просто... Ну я же не буду сейчас рецензировать ваш костюм. Вы другой человек, вы живете своей жизнью, мне нравится, как вы одеты. Я не уверен, что даже костюм своей жены буду рецензировать.

Э.Чаландзия. А если попросят?

К.Мурзенко. Есть технические вещи, их мало. Это такая чистая профессия, чистая техника. Критерии здесь довольно объективны, но я их как режиссер не знаю вовсе, поскольку я нигде не учился и снял один фильм, который состоит исключительно из технических ошибок. Я могу высказать что-то, не буду настаивать, даже советовать, чтобы к моему мнению прислушивались. Читая сценарии, я способен указать на замеченные мною ошибки. Чаще всего они встречаются у начинающих. Еще есть какие-то социокультурные вещи, о которых спрашивают продюсеры, когда собирают мнения о сценарии, тут уж своим друзьям-продюсерам я говорю, как есть, но тоже с оговоркой: они знают, кто я такой, они понимают мои особенности, меня самого и интерпретируют мое мнение. А в целом, мне кажется, помочь такими разговорами нельзя никому. И я никого не слушаю... Нет, слушаю, конечно... Я вот что скажу... Ник Кейв рассказывал, как однажды он целый день придумывал в студии какую-то песню, пытался прописать партии всех инструментов, ну и все такое, а к вечеру его взял за руку Бликса Баргельд, второй главный человек в их группе, и сказал: «Знаешь, Ник, никогда больше эту песню не пой и не вспоминай». И Кейв говорил, что это было сказано единственный раз за все пятнадцать лет, что они работали вместе, и он все сразу понял, бросил эту песню и никогда больше о ней не вспоминал. У меня таких людей нет, и мне трудно представить себе такую ситуацию. Более того, на площадке «Апреля» я никогда не говорил артистам, что они что-то делают плохо, даже если у меня и были на то основания.

Э.Чаландзия. Но вы заставляли их переделывать?

К.Мурзенко. Я не заставлял. Начинались длинные разговоры с недосыпаниями и долгими и обременительными переработками. Но я все равно был уверен, что не могу кому-то что-то навязывать. Как режиссер я считаю себя вправе кого-то в чем-то ограничить и предложить искать другие пути. Даже когда я вижу путь в десять раз более простой, а актер идет трудным, пусть он идет им. Иначе нарушится порядок вещей и потеряется индивидуальный поиск, который гораздо важнее, чем тот конечный результат, который я могу себе представить. И опять-таки, как показала жизнь, в таких случаях придумывались вещи страннее, смешнее и правдивее, чем те нехитрые, которые я как задачу мог поставить актеру за одну минуту.

Э.Чаландзия. Вы одиночка или вам необходимо чувство партнерства и товарищества?

К.Мурзенко. Ничего себе, какие вопросы... Когда мы снимали «Апрель» и при этом, как вы понимаете, все время ругались, все-таки все работали в таком, что ли, плотном кольце. А вообще я дорожу одиночеством и стараюсь никаких творческих товариществ, группировок и ничего подобного не создавать. Конечно, со всеми соавторами и режиссерами, с которыми работаешь, начинаешь дружить волей-неволей, потому что это проще и приятнее. Но и наоборот, если с человеком не складываются личные отношения, довольно сложно себе представить, чтобы что-то можно было сделать. Мне хочется верить, что я человек открытый, незлобный и не очень обременительный в общении (хотя и занудлив), поэтому со мной легко организовать какие-то проекты. Мне кажется, что сегодня люди вообще утратили способность дружить по-настоящему, в старом романтическом смысле этого слова, но поскольку все мы понимаем, что такая дружба является значительной ценностью, то какие-то элементы и вкрапления ее хочется находить везде, где можно.

Э.Чаландзия. Хотите вы или нет, но вы успешный сценарист, режиссер и актер, а значит, действующий участник сегодняшнего кинопроцесса. Поэтому скажите, каковы, на ваш взгляд, потребности современного отечественного кинорынка. Условно говоря, что сегодня нужно?

К.Мурзенко. Ну тоже вопрос, конечно... Нет, я не могу сформулировать потребности рынка, я за этим просто не слежу, смотрю мало и бессистемно, как я уже говорил, литературу, связанную с кино, вовсе не читаю, так что мне трудно на эту тему говорить. Очевидно, что сейчас самое актуальное в кинематографе — это освоение цифровой постпродукции, что открывает принципиально новые возможности, потому что теперь можно легко и недорого сделать все что угодно, абсолютно новые миры создавать, причем, главное, очень дешево. Сейчас какое-то время с этими возможностями еще будут по-детски играть, но уже скоро придет какой-нибудь силиконовый Бергман, и вот тогда начнется самое интересное. Но это общее место — то, что я говорю. А на внутреннем рынке, слава богу, все хорошо: снимается очень много фильмов, и с каждым днем все больше и больше, и это главное, что на внутреннем рынке должно происходить. На этой ноте так и хочется закончить... Помните, как в финале фильма «Мой друг Иван Лапшин» автор за кадром говорит: «А трамваев в нашем городе теперь больше — что ни год, то новый маршрут, а было-то — только первый и второй».

НИНА ЦЫРКУН

Точка схода

Скарлетт Йоханссон

Если говорить объективно, то в «Острове» Скарлетт Йоханссон делать нечего. Это следует из отведенной ей роли — клона, который по ходу дела едва начинает шевелить мозгами, в котором только-только пробуждаются человеческие чувства. Кульминационный момент фильма наступает, когда героиня Йоханссон Джордан 2-Дельта останавливается перед рекламным монитором, на котором крутится видеоролик с изображением ее оригинала — той женщины, для которой в специальном заповеднике выращивали ее клон на запчасти. Столкнувшись со своим прототипом, Джордан, жившая до сих пор в райском неведении относительно себя и своего будущего, начинает что-то кумекать. А глядя на актрису, так и слышишь звучавшие на площадке команды режиссера: «Так, нечто привлекло ее внимание. Остановилась. Вглядывается. Напряженно вглядывается. Начинает соображать. До нее доходит ужасный смысл увиденного...» Эти команды требуют всего лишь механического исполнения, а на профессиональном языке — бихевиористской игры. В этой роли могла оказаться любая другая американская двадцатилетняя актриса, даже статистка — их пруд пруди. Йоханссон выбрали, конечно, потому, что она уже «бренд», но не только. Ее лицо — малоподвижное, но значительное именно этой своей застылостью — на поверхностный взгляд как нельзя лучше подходит для изображения клона. На самом деле возможности и притягательная магия ее лица уготованы для лучшего применения. Это слишком дерганые, чересчур динамичные, хлопотливые резиновые лица, как у Джима Керри, имеют ограниченный ресурс. А лицо Скарлетт Йоханссон, таящее в себе волшебную тайну севера, — неистощимый кладезь возможностей, ибо открывает бесконечный горизонт домысливания у зрителя. Она же, в свою очередь, согласилась играть в «маловысокоудачной» антиутопии Майкла Бэя скорее всего потому, что успела утомиться от ролей в офф-офф-мейнстриме и все чаще говорит о том, что хотела бы сниматься в ярком жанровом кино.

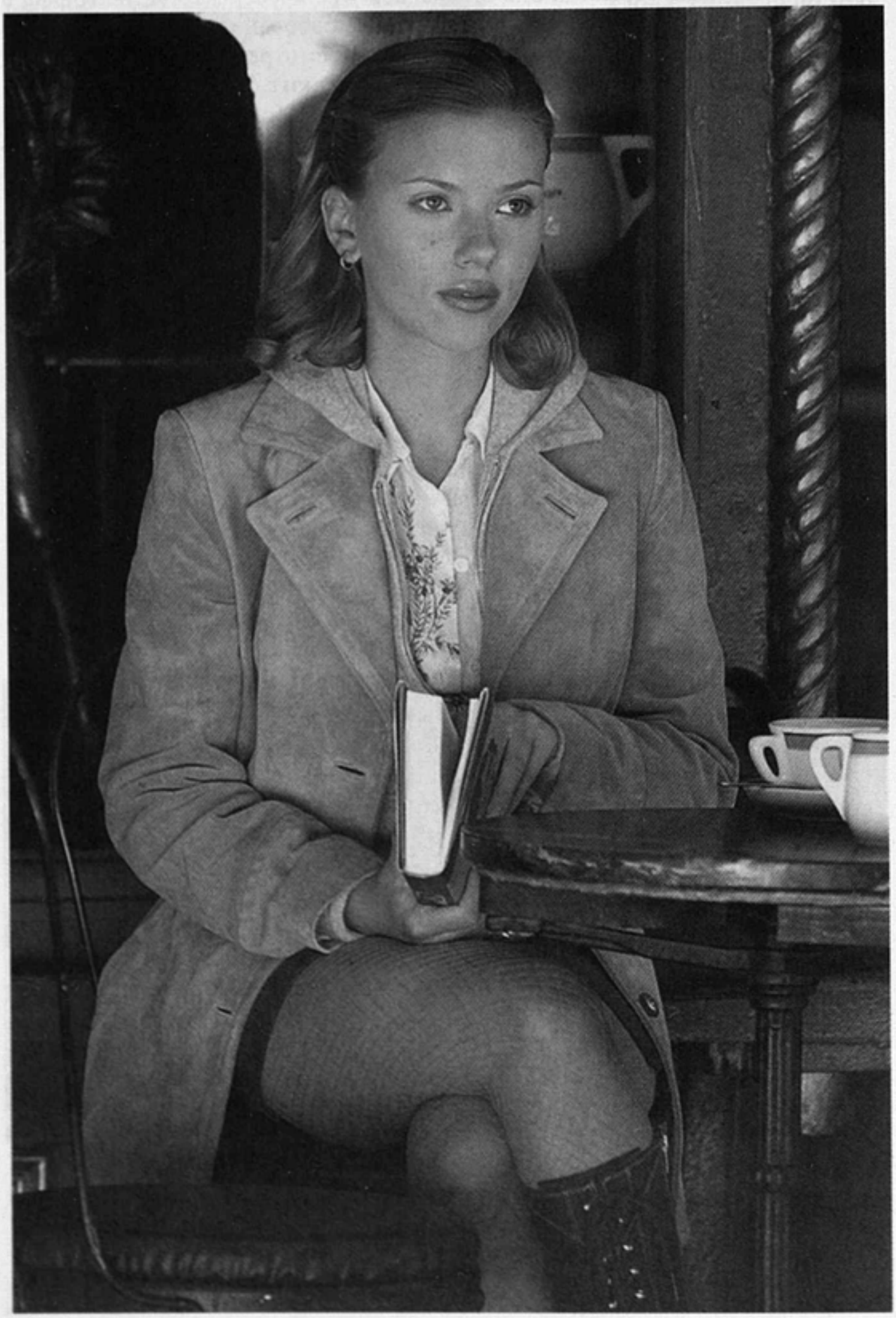
На пресс-конференции по фильму Вуди Аллена «Матч пойнт» в Канне всех волновало только одно: правдивы ли слухи о том, что Скарлетт — новая

муза любвеобильного режиссера? Йоханссон морщила лобик, вроде бы силясь понять, что значит «муза» — это что, женщина такая или божественная сила? Положение спас многоопытный Вуди. Наклонившись к ней, он громким свистящим шепотом произнес: «Осторожно!» Журналисты знали, о чем спрашивали: неутомимый шестидесятидевятилетний режиссер знаменит романами с юными девушками, а Скарлетт, которой полгода назад исполнилось двадцать, известна своей склонностью к мужчинам гораздо старше ее по возрасту. Джаред Лето, Патрик Уилсон, Бенисио Дель Торо, Фаис Ахмад, Дерек Джетер — все они были старше нее, и она даже однажды сказала, что ни за что не станет встречаться с мужчиной моложе тридцати. Свой первый роман Скарлетт пережила в четырнадцать лет, и ее избранником на два года стал музыкант, который играл классический репертуар, серьезный парень. Зато сама она долго серьезной оставаться не умеет, ее так и тянет на провокации. Ей было пятнадцать, когда она снималась у режиссера Тери Звигоффа в фильме «Мир призраков», и как-то раз после рабочей смены затащила его вместе с женой в стрип-бар — просто чтобы посмотреть, как они будут там выглядеть. Типичная забава пухлогубой блондинки с формами, тинейджерки Лолиты, любительницы подразнить взрослых. Может, поэтому большие затейники братья Коэн и взяли ее на роль Рейчел в фильме «Человек, которого не было», чтобы она там соблазняла небритого героя Билли Боба Торнтона. Но все равно, сравнивать Скарлетт с Лолитой, вульгарной усладой всяких Гумберт Гумбертов, было бы ошибкой. Этих старлеток в Голливуде или на набережной Круазетт множество. Изюминка Йоханссон в том, что в ней вульгарности нет ни грамма. Ее даже сравнивают с холодной красавицей нордического типа Грейс Келли, пленившей некогда принца Монако и ставшей владетельной княгиней.

В жилах Скарлетт Йоханссон тоже течет северная кровь; ее дед, писатель Эйнер Йоханссон, — датчанин. А мама — полька. Как часто бывает, в семье некоренных американцев развился культ всего истинно американского. Маму назвали Мелани в честь героини романа «Унесенные ветром», а дочь получила имя Скарлетт — в честь главной героини того же романа. Но если она что и взяла от своей тезки, так это толику присущей той разумной беспечности, заключающейся в откладывании неразрешимых проблем на завтра. Зато она в полной мере унаследовала эксцентричность своей матушки Мелани, не побоявшейся показать на видео семилетней дочке жестокий трил-

«Человек, которого не было», режиссер Джоэл Коэн

лер «Молчание ягнят». К тому времени Скарлетт уже давно решила, что будет артисткой, а посмотрев фильм, твердо решила стать такой, как Джоди Фостер, так что сразу после просмотра ее вместе с тремя другими детьми (двумя братьями и сестрой) повели на прослушивание. Сниматься в рекламном ролике взяли тогда только старшего брата Эдриана, который, как нарочно, и в мыслях не держал сделаться артистом. А у Скарлетт спросили: «У тебя что — горло болит?» Ничего у нее не болело, просто голосок девочки уже тогда обладал той характерной хрипотцой, которая сегодня добавляет очарования ее сексуальности. Но на том детском кастинге никому в голову не пришло, что слышимый изъян — это будущее достоинство, и малышка ушла с проб в слезах. Повторялось это не раз и не два, и всегда в таких случаях, чтобы утешить дитя, Мелани покупала ей хот-дог. Хотя неудачных проб было много, на точеной фигурке Скарлетт это никак не отразилось. Через



«Крутая компания», режиссер Пол Уэйтц

год настойчивость мамы и дочки была вознаграждена — Скарлетт уже снималась в слезливой мелодраме «Норт» вместе с хоббитом всея Земли Элайджей Вудом, хотя и после дебюта хот-догов ей еще пришлось съесть немало. И даже если ее брали в кино, хвастать особенно было нечем, пока она не попала в картину «Заклинатель». Тогда-то ее партнер, бывший секс-символ Роберт Редфорд, разглядел в юной девице с пластикой ленивой пантеры главное: «Эта двенадцатилетняя девочка умеет быть тридцатилетней женщиной». А ей понравилось, что такой уважаемый, эффектный мужчина разговаривает с ней, как со взрослой, и с тех пор у нее появился вкус к неравным союзам.

Отношения с Редфордом стали чем-то вроде наброска к той киноролi, которая сделала ее звездой номер один в своем поколении. В драме Софии Копполы «Трудности перевода» Скарлетт Йоханссон сыграла Шарлотту, замуж-

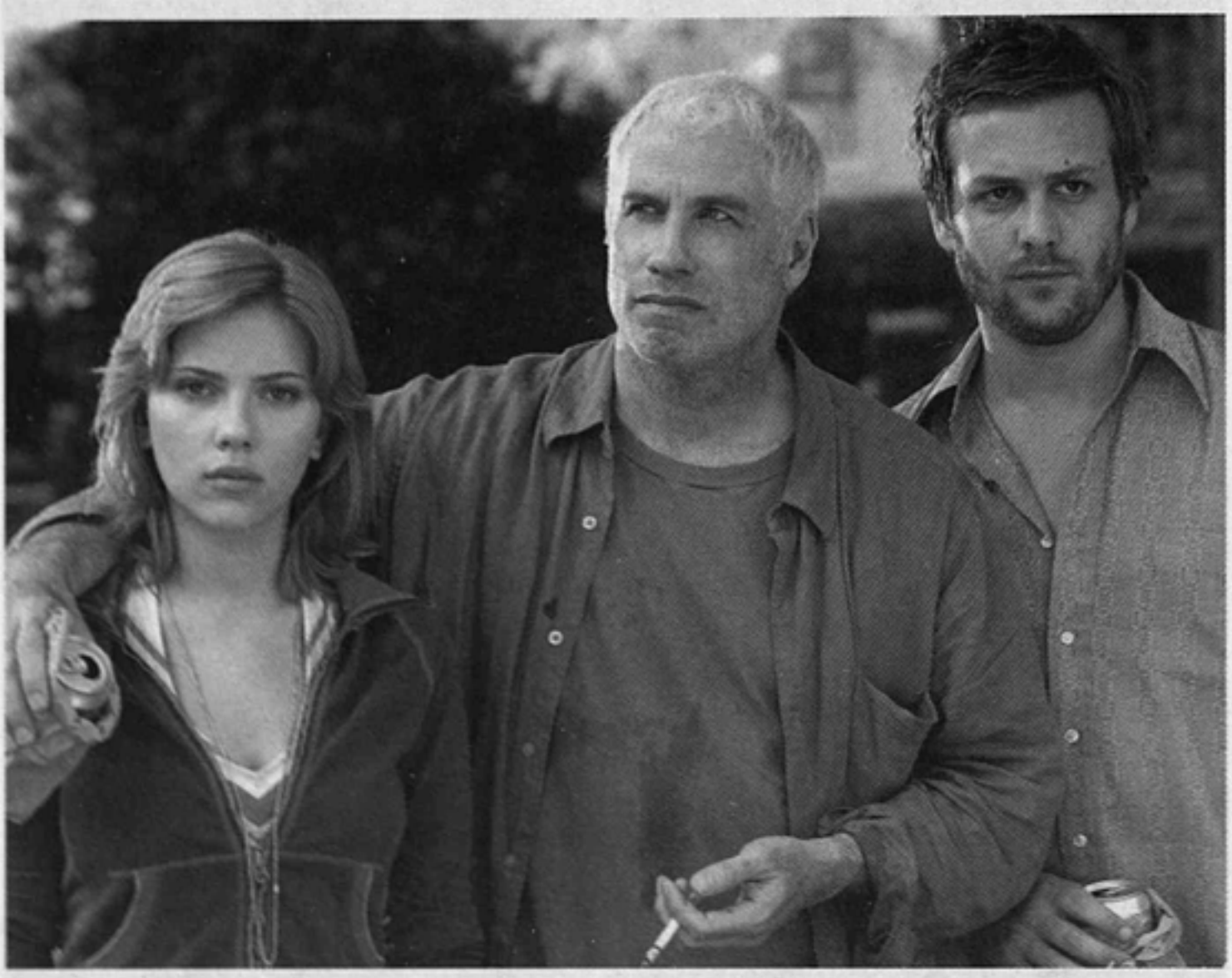
«Трудности перевода», режиссер София Коппола

нюю женщину, которой вроде бы не на что жаловаться, но которая внезапно начинает чувствовать себя потерянной. «Она не знает, как ей быть. Как будто все вокруг ужасно умные, как выпускники Йеля, а она чего-то не понимает и ей нужен гид». И Шарлотта встречает своего гида в чужом городе Токио. Он гораздо старше, но он так же, как и она, на голову выше невысоких японцев, толпящихся в кабине гостиничного лифта, и это уже нечто, что их сближает, что толкает навстречу друг другу. София Коппола собиралась снимать фильм про Билла Мюррея в Токио, а получился фильм как минимум про Скарлетт Йоханссон и Билла Мюррея в Токио. Хотя поначалу София не думала брать на роль такую юную актрису, но Скарлетт ее уговорила. Да кого бы она не уговорила!

Сложилось так, что Скарлетт Йоханссон почти всегда играет девушек чуть старше, чем она сама. В «Заклинателе» ее героине было четырнадцать, а ей — двенадцать, в «Мире призраков» — ей пятнадцать, а ее героине — восем-

надцать. На съемках «Трудностей перевода» ей было восемнадцать, а ее Шарлотте — двадцать четыре, и она уже закончила университет. В комедии «Крутая компания» Скарлетт Йоханссон играет раскованную студентку Алекс, которая влюбляется в парня, выпихнувшего из начальственного кресла ее папашу. (К этому времени самой Скарлетт даже приблизиться к получению высшего образования не удалось — не прошла по конкурсу в киношколу Нью-Йоркского университета. Правда, она закончила молодежное отделение Актерской студии Ли Страсберга, но мечты стать студенткой не оставляет.) Фильм поставил режиссер «Американского пирога» Пол Уэйтц, но в совершенно другой стилистике и даже с неким нравоучительным месседжем, словом, довольно уныло. Тем не менее «Крутая компания» собрала в США более 130 миллионов долларов — и немалая доля этой прибыли наверняка обеспечена Йоханссон.

И все же чаще всего ей достаются роли девушек, влюбляющихся в ну очень зрелых мужчин. В «Любовной лихорадке» у ее Перси завязываются



«Любовная лихорадка», режиссер Шейни Гейбл

нежные отношения с опустившимся профессором, бывшим некогда любовником ее матери.

Йоханссон, конечно, прекрасно осознает свою сексуальность, хотя ее нордическая природа не позволяет эксплуатировать это качество на экране. Но скрытая сексуальность — оружие гораздо более действенное, это знаменитая блондинка Грейс Келли, пленившая самого завидного жениха Европы, доказала на все времена. Ну носит Скарлетт платья на бретельках, ну сделала она себе пирсинг, вставила сережку в пупок, но разве этим она берет? Один из самых эротичных фильмов последнего времени — британская «Девушка с жемчужной сережкой» Питера Уэббера, вошедшая в программу прошлогоднего Московского кинофестиваля. Там она играет простодушную голландскую девушку-служанку XVII века по имени Грит, в чепчике, в длинном закрытом платье, с потупленным взором — и это не мешает ей стать настоящей музой не очень молодого женатого художника Вермеера. «Сударь, вы заглянули ко мне в душу», — произносит Грит, увидев свой готовый портрет. В ее душу заглянули и мы, зрители, пока смотрели фильм. Очень точно отозвался о ней и о фильме Игорь Манцов в «Русском журна-

ле»: «Подлинный сюжет фильма — визуального происхождения. Его провоцирует конфликт уникального лица Скарлетт Йоханссон с лицами партнеров. На среднем плане лицо это все еще заурядно и прочитывается в том же дискретном жанровом ключе, что и физиономии остальных: девчонка, служанка, плебейка. Но на очень крупном плане оно преображается и становится *сложным*. Радикально меняется с каждой новой сменой ракурса и освещения. Таким образом авторы размечают наше движение от социального к метафизическому. От наррации к антропологии. От карикатуры к масляной живописи». А самая эротичная сцена фильма — когда Вермеер, которого играл неотразимый англичанин Колин Ферт, задумав писать Грит, прокалывает ей мочку уха, вставляя серьгу, символически лишая ее девственности. Вслед за этим Грит выскакивает из дома и бежит к своему жениху-мяснику, чтобы отдаться ему в каком-то хлеву, сублимируя свою чувственность. «Жанровый сор возгоняется до вневременного сюжета», — констатирует Манцов. Стоит добавить, что эта сцена — самая откровенная в кинокарьере Йоханс-

«Девушка с жемчужной сережкой», режиссер Питер Уэббер

сон. Не зря мудрая мама Мелани не позволила дочери сделать пирсинг на губе — к чему афишировать то, что в рекламе не нуждается? Выходя из дома, Скарлетт всякий раз покрутится перед зеркалом, чтобы убедиться — нигде ничего не просвечивает.

Вкус — вот что отличает Скарлетт Йоханссон от вульгарных старлеток; «нью-йоркский вкус», как любит говорить она, подчеркивая, что родилась и выросла в этом славном мегаполисе, культурной столице Америки, где живет ее отец. Правда, недавно она купила квартиру в Лос-Анджелесе и часто там бывает — по делам и просто так, потому что после развода с ее отцом там поселилась Мелани. И свое двадцатилетие 22 ноября прошлого года Скарлетт Йоханссон отметила в тамошнем «Диснейленде». В общем, несмотря на то что выглядит она старше своих двадцати, в душе остается девочкой-подростком. Впрочем, что такое возраст? «Я как-то не зацикливаюсь на годах, — говорит Скарлетт. — Я и со своей бабушкой, которой восемьдесят шесть лет, чувствую себя на равных, и с сестрой». И только по отношению к брату-близнецу Хантеру она чувствует себя старшей — ведь она родилась на целых три минуты раньше. «Эти три минуты очень много для меня значат!» — важно говорит она. Но она как ребенок радовалась своей первой машине — «БМВ», как ребенок любит играть со своей Мэгги — так зовут ее чихуахуа — и песенки про нее сочиняет. Еще любит играть на бильярде — это память о первой любви; она же не просто так любит общаться с мужчинами, которые старше ее, она общается с теми, кто больше знает и умеет, и все эти знания и умения складывает в свою девичью копилочку — что-то в жизни пригодится, что-то в кино. Бросать кино она не собирается, но планирует со временем переквалифицироваться в режиссеры — вот ведь как удачно у Софии получилось, сначала сама снималась, ее почему-то чаще ругали, чем хвалили, а потом вдруг сняла «Трудности перевода» и сразу отхватила «Оскар». Но пока что у Йоханссон столько предложений сниматься, что о будущем задумываться некогда. Только отснялась с Юэном Макгрегором в триллере «Остров», как начались съемки в «Черном георгине» у Брайана Де Пальмы, а тут Вуди Аллен заручился ее согласием сниматься в его новом, еще не получившем названия фильме, и Том Круз стоит в очереди по приглашению актрисы на съемки — в картине «Миссия: невыполнима—3», а потом будет «Вид с моста» по пьесе Артура Миллера... А она все привыкла делать как следует, ни в чем не халтурить. Вот никто не может ей угодить по части маникюра, она сама его делает и ради этого готова вскочить с постели в три часа ночи и сесть полировать ногти. «В этом, наверное, и заключается секрет моего успеха, — смеется она, — я ужасно дотошная».

А недавно Скарлетт Йоханссон пришлось убедиться в том, что успех и планы на будущее — вещь ненадежная. В канун Рождества ей удалили миндалины. После операции Скарлетт собиралась как следует отдохнуть и рисовала себе приятные картинки: как за ней будут ухаживать, как все будут ее любить... И вот все мечты рухнули. Она везла к себе домой на своем «БМВ» сестру Ванессу, чтобы та за ней ухаживала, и они попали в аварию. В результате Скарлетт пришлось ухаживать за сестрой. Для актрисы все обошлось царапиной на ноге. Но и этот опыт ей пригодится — Том Круз обещает, что на съемках «Миссии» ей придется и не в такие переделки попадать.

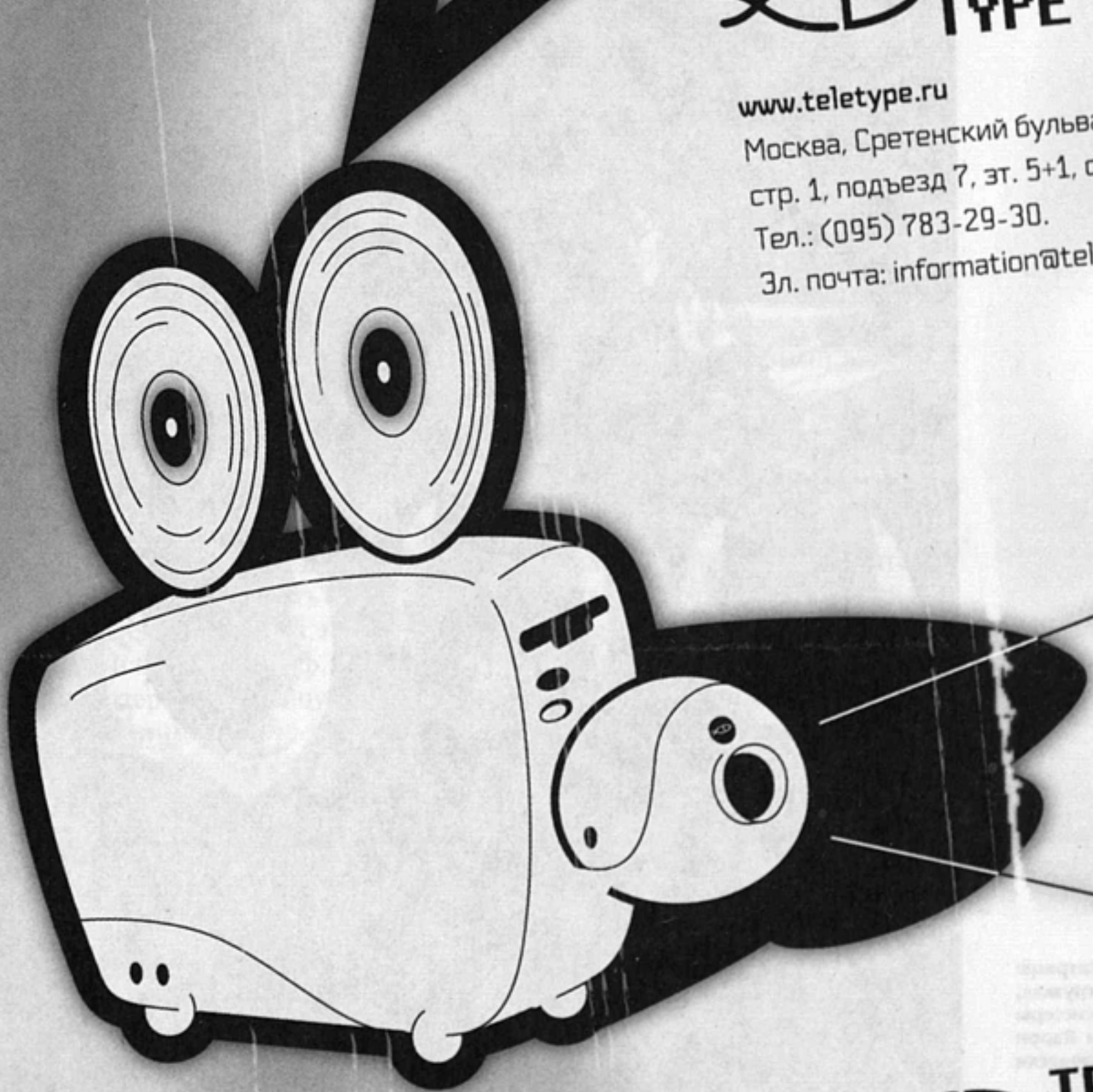
Зл. почта: information@teletype.ru

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

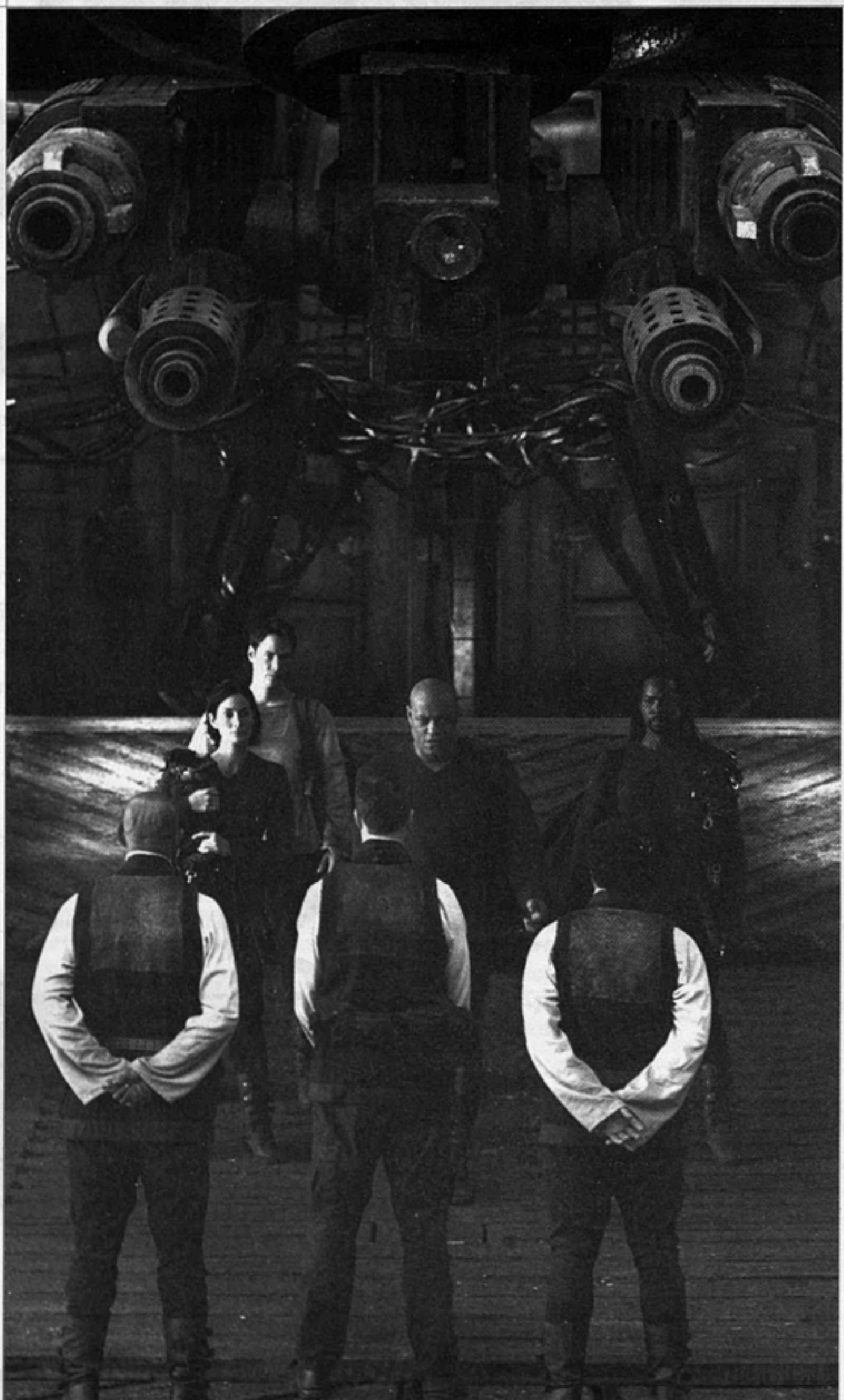
www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а
Тел.: (095) 783-29-30.
Зл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

Р А З Б О Р Ы



«Матрица: Перезагрузка», режиссеры Энди и Ларри Вачовски

БОРИС ГРОЙС

Порабощенные боги: кино и метафизика

Легко заметить, что в то время как европейское кино в основном озабочено «человеческим, слишком человеческим», голливудский мейнстрим постепенно все более концентрируется на метафизической проблематике. Его интересуют боги, демоны, пришельцы из космоса и мыслящие машины. Героев этих фильмов преследует вопрос, кто или что скрывается под покровом видимого мира. Тем самым Голливуд переходит к тематизации — и одновременно радикализации — традиционной критики киноиндустрии. Как известно, эта критика порицает киноиндустрию за то, что она предлагает нам соблазнительную иллюзию, красивую инсценировку, задача которой — маскировать, утаивать, отрицать отвратительную реальность. Однако многие из последних голливудских фильмов утверждают нечто иное. Уже не кинематографическая «прекрасная иллюзия», а повседневный «реальный» мир предстают в них как своего рода инсценировка. В таких фильмах, как «Шоу Трумена» или, с еще большей последовательностью, в «Матрице», эта так называемая реальность изображается как непрерывное реалити-шоу, сфабрикованное кинематографическими методами в потусторонней студии, скрывающейся за поверхностью видимого мира. Герой таких фильмов — это просветитель, медиакритик и в то же время частный сыщик, который пытается разоблачить не просто культуру, к которой он принадлежит, но и свой повседневный мир как искусственно созданную иллюзию.

Следовательно, на подозрение в эстетической манипуляции Голливуд отвечает реактивацией намного более древнего и глубокого метафизического подозрения, согласно которому весь окружающий нас мир может оказаться фильмом, снятым в каком-то потустороннем Метаголливуде. В этом случае любой голливудский фильм был бы более «правдив», чем любая действительность, ведь действительность обычно не обнаруживает перед нами ни своей искусственности, сделанности, ни своей обратной стороны. Напротив, новейший голливудский кинематограф, тематизируя свои методы, предлагает новую метафизику, интерпретирующую акт творения как студийное производство. И в этом отношении голливудское кино намного превосходит основную массу современной культуры. Ведь вопрос о том, прав или нет Голливуд со своим проектом метафизики, не столь важен по сравнению с тем фактом, что предметом внимания здесь вновь становится обратная сторона мира. Как известно, в своем традиционном культурном контексте метафизика в настоящее время утратила былой авторитет. Наоборот, именно в этом контексте стало хорошим тоном говорить о «деструкции» или «деконструкции» метафизики — в то время как все надежды на познание мира адресуются естественным наукам.

Статья публикуется по: G r o y s Boris. Topologie der Kunst. — München, Wien. Carl Hanser Verl., 2003, s. 199—220.

Однако что такое метафизика? Это дискурсивное поле, позволяющее нам сформулировать подозрение, что мир, в котором мы живем, возможно, представляет собой искусственно изготовленный продукт, а не просто существует в силу «естественной закономерности». И если это подозрение справедливо, то естественных наук недостаточно, чтобы выяснить, чем же является наш мир, ведь естественные науки исследуют только природу, а не искусство. Следовательно, если сама природа мыслится как произведение искусства, тем самым обнаруживается метафизический предел физикалистских естественных наук. Различные версии того, что же происходит за этим пределом — действуют ли там боги, демоны, сверхлюди, пролетариат или машины, — как известно, нельзя доказать научными методами. Но их нельзя также опровергнуть или деконструировать, ведь каждый акт такого опровержения или деконструкции в свою очередь носит метафизический характер. Следовательно, остается лишь рассуждать о психологических причинах господствующих ныне антиметафизических настроений, поскольку они лишены рациональных, то есть доказуемых оснований.

На первый взгляд эти настроения могут показаться весьма загадочными, ведь они вступают в вопиющее противоречие с нашим повседневным опытом. Сегодня мы по большей части имеем дело с искусственными вещами — так что мысль о том, что мир в целом тоже может быть искусственным, кажется вполне разумной. Кроме того, естественные науки в наше время также в значительной степени зависят от техники и тем самым становятся «конструктивными». Это значит, что естественные науки все меньше верят в природу и все больше — в искусственность своих теоретических построений. Вера в природу, в physis, в бытие сегодня характерна скорее для гуманитарных или антропологических наук, которые все более воспринимают культуру как «вторую природу» — причем отнюдь не случайно в ту самую эпоху, когда естественные науки начали осознавать свою искусственность. Так, гуманитарные науки деконструируют все то, что сконструировали естественные науки. Вслед за Деррида мы говорим о тексте по ту сторону письма. Или об игре означающих по ту сторону акта означения. Или о технике, открывающей нам мир (при этом мы не задаемся вопросом об индустриальном труде, создавшем эту технику). Таким образом, становится очевидным, что точка зрения, присущая современным гуманитарным наукам, — это точка зрения потребителя, а не производителя.

Потребителю искусство неизбежно кажется второй природой. Потребитель весь мир понимает как предложение, которое он примеряет к своему спросу, — причем этот процесс воспринимается одновременно как приятный и как болезненный. А по отношению к миру, понимаемому как предложение, кажется нерелевантным вопрос об искусственном или естественном характере происхождения этого предложения. Решение потреблять или не потреблять не знает разницы между искусственным и естественным: оно касается в равной степени всего, что есть у нас перед глазами. Конечно, раньше такая чисто потребительская точка зрения была эксклюзивной, аристократической, привилегированной. Но эти времена позади. В эпоху массового потребления различие между природой и культурой стало неинтересным подавляющему большинству населения. Современная человеческая масса является массой потребителей, а не массой трудящихся. Раньше производство было общественным, а потребление индивидуальным. Сегодня труд предельно специализирован, индивидуализирован: он отделяет нас от массы, тогда как потребление нас с массой связывает. При этом потребительская точка зрения переносится и на труд: в наши дни трудящийся понимается как получатель работы, то есть ее потребитель, который счастлив, когда работы много, и несчастен, когда ее мало. Сегодня мы постоянно слышим странный вопрос: получаете ли вы удовольствие от своей работы? Но работа может доставлять удовольствие лишь в том случае, если она перестала быть работой, если она превратилась в один из многочисленных предметов потребления. Поэтому современные гуманитарные и антропологические науки едва ли не автоматически придерживаются точки зрения потребителя. Они не различают искусство и природу, они видят в культу-

ре вторую природу, которая предлагает им — и одновременно навязывает — такие свои плоды, как компьютеры, самолеты или бытовую технику. Еще до начала второй мировой войны Ортега-и-Гасет в своей книге «Восстание масс» диагностировал это развитие массового сознания в сторону понимания культуры как второй природы. Ныне такое понимание господствует не только в нашем повседневном сознании, но и в теории культуры. Репрезентанты этой потребительской точки зрения проповедуют спокойствие, невозмутимость, отчасти восторженное, отчасти разочарованное согласие с имеющимся предложением и пренебрежение ко всяким метафизическим вопросам.

И все-таки это миролюбивое спокойствие иллюзорно. Невозможно избавиться от подозрения, что вторая природа представляет собой искусство — а не просто «культуру», понятую в духе чисто агротехнического расширения традиционного понятия природы. А это значит, что призрак труда неустраним, поскольку все искусственное создается посредством труда, идет ли речь о божественной креативности или о пролетарском, механическом труде. Однако труд в данном случае — это уже не дефицитный предмет потребления, а метафизический труд создания мира, не поддающийся осмыслению с потребительской точки зрения. Это радикальное понимание труда великолепно тематизировал Гегель в своей диалектике отношений господина и раба, которое с точки зрения гегелевского комментатора Александра Кожева образует ядро гегелевской философии. Как известно, диалектика этого отношения состоит в том, что господин, рисковавший жизнью в борьбе за признание и победивший в ней, делает своим рабом того, кто предпочел жить в поражении, вместо того чтобы умереть в битве. Функция раба заключается в том, чтобы удовлетворять желания господина — то есть создавать для него мир, который господин может спокойно потреблять. Но в результате раб получает возможность манипулировать желаниями господина и его миром, так что господин обрекается на искусственную жизнь в произведении искусства, которое раб для него сконструировал и тем самым добился господства над своим господином. Господин становится рабом своего раба. Подобным образом потребляющая масса господ, каковой по сути являются современные массы, также не может не ощущать — и не ненавидеть — господство скрытого труда, который теперь, однако, есть удел одиночек. Со времен Гегеля статистическое отношение изменилось: сегодня большинство конституируется через потребление, а меньшинство — через труд. Однако прежняя ненависть осталась — ненависть потребителя к скрытой, манипулятивной работе, ненависть, ясно ощутимая под оболочкой внешнего спокойствия.

Старые боги не умерли. Скорее они были порабощены — в результате героической борьбы Просвещения. И порабощены они были именно потому, что в силу своего бессмертия не могли лишиться жизни в борьбе и были обречены на дальнейшую жизнь в поражении. Попытка Ницше лишить Бога его аристократического достоинства введением гипотезы о его смертности провалилась. В отличие от людей, боги не имеют никакого понятия о достоинстве, ведь они не способны поставить на карту свою жизнь. Также лишен достоинства и автор, принимающий в расчет дальнейшую жизнь своих произведений, даже если он является человеком и живет среди людей. И потому весть о смерти автора, принесенная Фуко, была для автора слишком лестной и потому поспешной. После победы Просвещения боги и прочие авторы упорствуют в своем недостойном существовании. Но это недостойное, рабское и одновременно вампирическое существование настолько монструозно, настолько непереносимо для глаз и ушей победившего потребителя и поэтому столь радикально метафизично, что о нем — по знаменитому выражению Витгенштейна — предпочитают молчать. Поэтому в благородном, аристократическом кругу в наши дни вопрос о творце, рабочем, авторе запрещен, а точнее, подавлен, вытеснен. Господствующая ныне философски корректная идеология заставляет нас мыслить предложение без предлагающего, технику без инженера, искусство без художника и т.д. Даже такие хорошо известные, разработанные философией Нового времени фигуры эрзац-автор-

ства, как природа, бытие, судьба или случай, кажутся сегодня все еще слишком аукториальными[1]. Мы имеем дело со своеобразной аскезой, требующей от благородного, философски квалифицированного потребителя не говорить о порабощенных богах, которые предлагают этому потребителю мир для исполнения его желаний. Конечно, в этой аскезе выражается неизжитое почтение к богам. Но одновременно она свидетельствует о древнем страхе перед порабощенными, но все еще живыми богами. Ведь победа Просвещения стала частью истории — а значит, превратилась в рассказ, легенду, молву. Возникает опасение, что этой победы, возможно, вовсе и не было — либо она не была полной — и что боги-рабы, пережившие эпоху Просвещения и секуляризации, по-прежнему втайне правят миром при помощи симуляции и манипуляции, в соответствии с гегелевской диалектикой, — еще более могущественные и непобедимые, чем прежде.

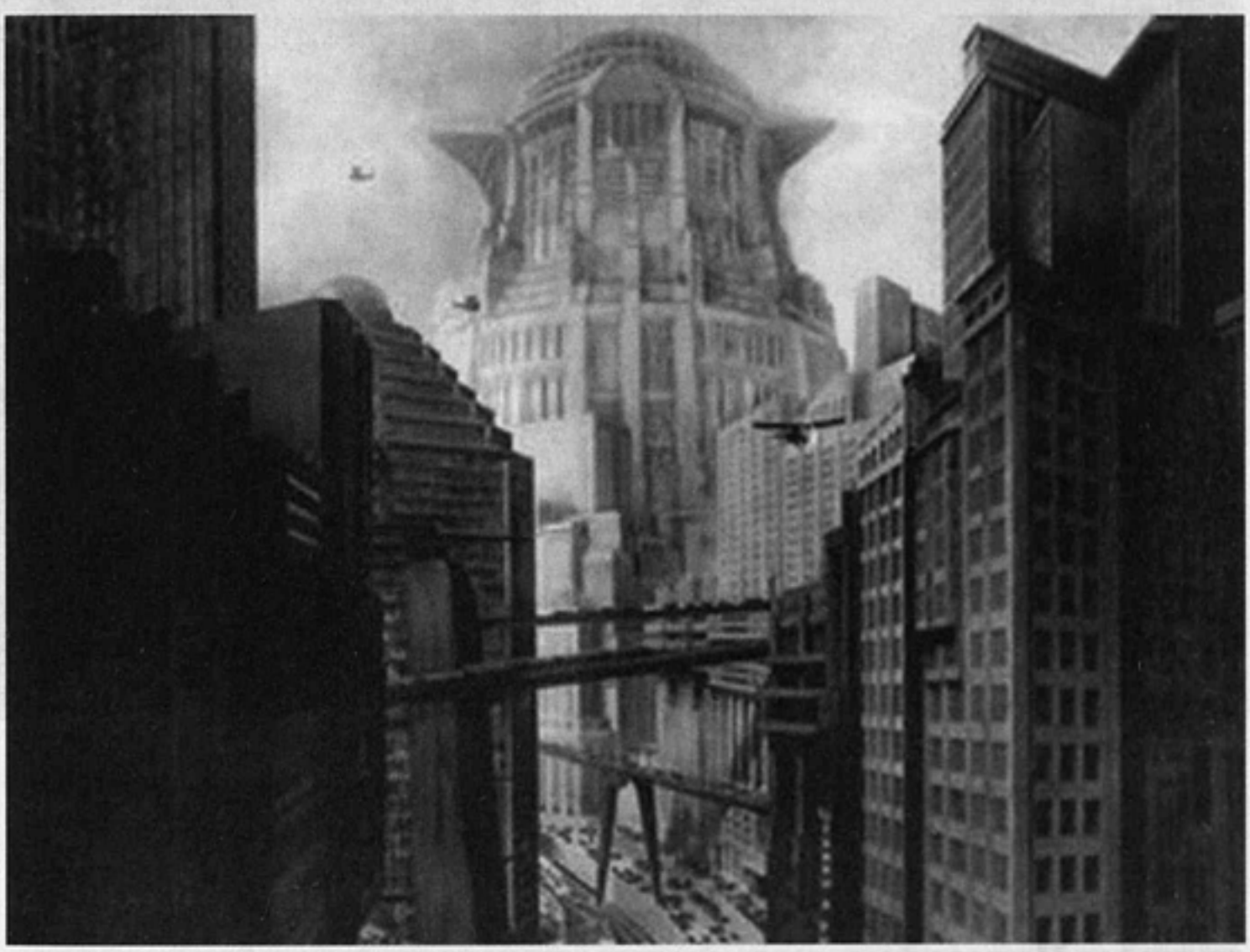
Этот страх, с которым философ научился успешно справляться, гораздо более заметен в современной массовой культуре. Так, голливудское кино с особым постоянством инсценирует борьбу между героем, олицетворяющим победоносное Просвещение, и темной, невидимой силой, оперирующей рабскими методами манипуляции. Как правило, эта сила отличается креативностью и высокими техническими навыками. В процессе непрерывного труда она создает удивительное оружие, изощренные системы коммуникации и прежде всего невероятно тонкие методы обмана. Герой же, напротив, обычно простодушен и при отличной физической подготовке не отличается особыми интеллектуальными способностями. Он является парадигматическим просветителем и потребителем. А главное, он готов в любой момент рисковать своей жизнью в борьбе: у него есть честь и достоинство. Но в силу этого герой абсолютно не способен к систематическому труду. Он может лишь в кратчайший срок разрушить все, что темная сила аккумулировала в процессе многолетнего труда. Вторжение героя превращает удивительные творения темной силы в сплошные руины. В сущности, перед нами героический вариант потребления. Отношение между производителем и потребителем вообще отличается определенной асимметрией временных условий, определяющих производство и потребление. Потребитель способен почти мгновенно потребить — или, по крайней мере, купить — все то, что производитель создал в результате долгих лет труда. Стало быть, современный киногерой — это радикальный потребитель, осуществляющий свое потребление, не щадя своей жизни в «смертельной битве» (Mortal Combat) с производителем. В этой решительной борьбе раскрывается самая суть потребления как полного уничтожения всего произведенного — и, следовательно, как свержения скрытой власти производителя. В «смертельной битве» между креативной, манипулятивной, симулятивной, «аукториальной» темной силой и несущим свет потребителем, битве, которую снова и снова инсценирует современное кино, боги раз за разом терпят поражение, поскольку герой всякий раз рискует своей жизнью. Так современная масса потребителей чествует нового героя, который во имя потребления отыскивает богов, демонов, тиранов и трудящихся и порабощает их, чтобы и впредь можно было, отбросив всякие подозрения, потреблять искусство, понимаемое как вторая природа, и получать от этого удовольствие.

Производителя при этом могут репрезентировать или преступные организации, как в фильмах о Джеймсе Бонде, или могущественные, высокоразвитые пришельцы, как в научно-фантастическом кино, — в любом случае, его внешность оставляет желать лучшего. Ведь для того чтобы воплощать свои темные планы, чтобы втайне созидать мир и подчинять его своей власти, производитель должен много трудиться и вкладывать в свою работу много времени и много умения. Нет более печального зрелища, чем зрелище автора посреди сконструированного им мира. Он всегда имеет утомленный, нездоровый, неухоженный, некрасивый, неспортивный, чудовищный, в общем, нелепый —

[1] Здесь: доминирующими по отношению ко всем остальным «идеологическим позициям». — *Прим. ред.*

и, по сути, нечеловеческий — вид. Напротив, парадигматический потребитель, то есть парадигматический человек, как правило, выглядит здоровым и сильным — он красив, хорошо сложен, модно одет, у него небрежные манеры и хорошее чувство юмора. Впрочем, в этом нет ничего нового: древние боги тоже выглядели не очень-то хорошо, пока они не приобрели человеческую, то есть спортивную, форму в фитнесс-клубах Древней Греции. Однако в то же самое время и по той же самой причине они стали безработными. В современном кинематографе автор, предстающий в облике вампира, инопланетянина или, на худой конец, преступника, хорошо выглядит только тогда, когда он прячется под привлекательной, но обманчивой маской успешного потребителя, которую он специально изготовил, дабы скрыть под ней свою истинную натуру. Но рано или поздно с него эту маску срывают, и мир получает наконец возможность лицезреть отвратительное, монструозное, больное, отталкивающее лицо автора — лицо, незнакомое с Nivea и Shiseido. И Спилберг в «Инопланетяне», и Лукас в «Звездных войнах», которые по вполне очевидным причинам все еще пытались примирить нас с обликом метафизического автора, были исключением: история кино показывает, что, как правило, кинематограф в этом отношении беспощаден. Он символически идентифицирует себя с потребителем, то есть в данном случае со зрителем, — и с глубоким ужасом взирает на свой собственный образ. На это есть две причины.

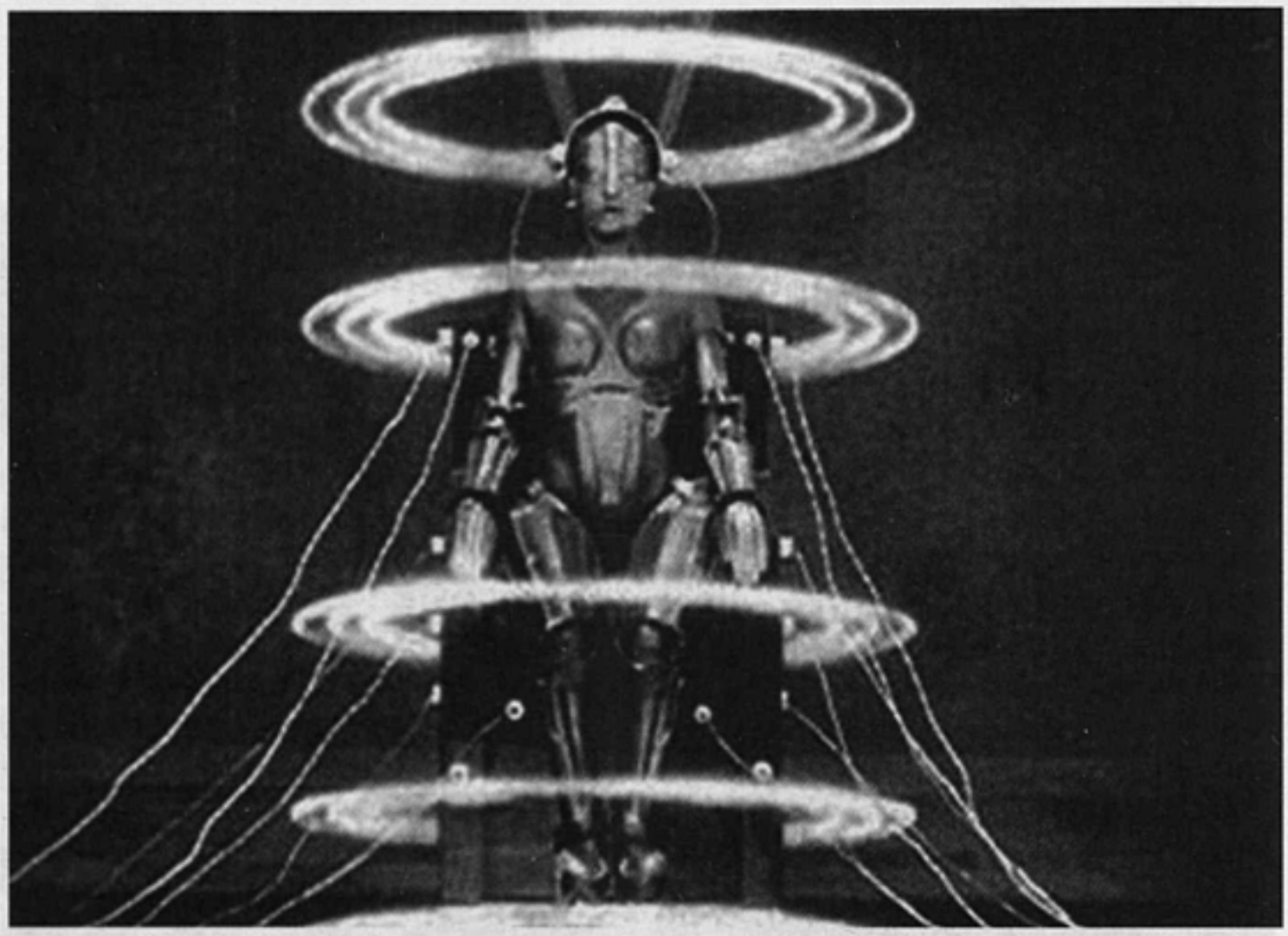
«Метрополис»



«Метрополис», режиссер Фриц Ланг

Первый фильм, в котором последовательно и убедительно было показано лицо автора и который служит прообразом для целого ряда более поздних голливудских фильмов, это, как известно, «Метрополис» Фрица Ланга. В начале этого фильма мы видим порабощенные массы рабочих, в процессе монотонного труда продуцирующих мир для господ — мир, из которого сами они исключены. Это рабы первого порядка: они создают мир господ, однако не могут им манипулировать. Эти трудящиеся рабы показаны сочувственно, но без симпатии. Их облик безобразен, и мы сразу понимаем, что они сначала должны быть освобождены от работы, чтобы затем войти в мир господ-потребителей в качестве его полноправных членов. В своем нынешнем состоянии, то есть в качестве трудящихся, они не годятся для этого мира и должны

оставаться за его пределами. В нашей культуре труд не только традиционно является презренным занятием — он к тому же ассоциируется с грехом, с библейским проклятием как наказанием за преступное любопытство. Поэтому в нашей культуре быть благородным — значит не проявлять излишнее любопытство, а также не иметь необходимости трудиться. В глубине души европейская культура мечтает о вещах, возникающих без всякого труда, в результате действия природных сил. Все ключевые понятия нашей культурной традиции это доказывают: вдохновение, самовыражение — всё это творчество по ту сторону труда, творчество, продукт которого не окроплен трудовым потом. Для истинного художника глубоко оскорбительно замечание, что его работа пахнет потом, что его произведение свидетельствует о значительном труде, который в него вложен. Современное искусство во многих отношениях представляет собой кульминацию в развитии этого представления. Эстетика редимейда, концептуализм и т.д. суть попытки художника окончательно обрести благородный статус, то есть превратиться в потребителя, который не работает, а только выбирает или отвергает готовые продукты. Стало быть, труд по сей день остается грязной тайной нашей культуры — куда более грязной, чем,



«Метрополис»

к примеру, сексуальность, которая давно уже приобрела салонный статус и транслируется всеми экранами. Так что фильм «Метрополис» нарушает табу (актуальное по сей день) уже тем, что он просто показывает труд, даже если режиссер не в силах скрыть свой страх при виде этого труда. Ведь труд, показанный в «Метрополисе», не доставляет трудящимся ни малейшего удовольствия. Он целиком подчинен желаниям господ — и поэтому переживается как абсолютное угнетение.

На это угнетение рабочие в фильме отвечают попыткой пролетарской революции. Однако революция терпит поражение в столкновении с трудом второго порядка — со скрытым, дьявольским трудом симуляции и манипуляции, который угрожает и господам, и рабам, который управляет в равной степени и теми, и другими. Лжемария, по примеру Розы Люксембург вдохновляющая трудящихся на классовую борьбу и встающая во главе революционного движения, оказывается «человеком-машиной». Это машина второго поколения, которая так же, как машины первого поколения, сконструирована изобретателем Ротвангом. Одновременно она воплощает в себе машину гегелевской диалектики, которая перешла от реализации желаний к манипуляции

желаниями. Это машина соблазна, машина желания, которая втайне лишает наслаждающихся господ власти. Это машина второй индустриальной революции, кибернетическая машина, снабженная «искусственным интеллектом» и стремящаяся разрушить недиалектические машины первого поколения, дабы окончательно утвердить господство машин. В сущности, Лжемария возвещает ту самую цивилизацию, в которой мы живем и в которой безраздельно господствует работа второго порядка, то есть работа симуляции и манипуляции.

Фриц Ланг — по крайней мере на первый взгляд — выступает как противник господства новых машин. Он отправляет сына высших господ, то есть высших потребителей, как спасителя на «смертельную битву» против машины манипуляции и ее создателя Ротванга. Юный герой рискует своей жизнью в прямой борьбе и таким образом восстанавливает власть потребителей. Машина манипуляции уничтожена. Прекрасная, соблазнительная, женственная иллюзия человекомашины разоблачена. За ее маской обнаруживается довольно отталкивающая стальная конструкция. Да и гениальный изобретатель Ротванг выглядит не лучше — это усталый, некрасивый, неловкий, взбалмошный, помешанный старик, которому в спортивном отношении далеко до хорошо натренированного героя. И как же велика радость зрителя, когда этот отвратительный автор гибнет во славу прекрасного потребителя!

Здесь ясно видно, как происходит смерть автора, которая, по мнению Фуко, является неизбежным событием в истории духа. Автор не просто умирает своей смертью. Скорее он гибнет в борьбе от рук потребителя, который никогда не работал и потому имел больше времени и возможностей тренировать свои мускулы и готовить себя к решающей битве. Вследствие победы потребителя наступает такое состояние, которое описывается дискурсом о смерти автора: техника без технолога, искусство без художника, изобретение без изобретателя и т.д. Угроза, исходящая от изобретателя, рабочего, субъекта симуляции и манипуляции, устранена. Остаются только недиалектические машины первого поколения — смерть автора делает отныне невозможным появление машин второго поколения. Таким образом, рабочие, обслуживающие машины первого поколения, превращаются в получателей работы, то есть в потребителей труда в рамках быстро заключенных трудовых союзов. Они отличаются от господ всего лишь характером и степенью своего потребления. Тем самым окончательно устраняется метафизическое, темное измерение труда. Теперь это труд, который может и должен доставлять удовольствие. Действительно, с нашей нынешней точки зрения, сцены из «Метрополиса», изображающие трудящиеся массы, напоминают грандиозное и вполне жизнерадостное техно-party.

Однако и после победы над изобретателем в фильме остается по крайней мере одна машина манипуляции. Такой машиной является сам фильм. И изобретатель этой машины тоже остается — это Фриц Ланг. Следовательно, режиссер и его фильм оказываются намного более эффективной и живучей парой, чем Ротванг с его Лжемарией. Причина этого заключается в том, что Фриц Ланг и его фильм не стремятся к эксплицитному признанию их власти — они не имеют того достоинства, которым все еще обладают Ротванг и его Лжемария. Вместо этого фильм осуществляет демонстративный жест подчинения господству потребителя и сохраняет тем самым свою фактическую манипулирующую власть. Киноиндустрия заявляет о своей готовности жить в состоянии радикального, невидимого рабства и больше не показывать свое метафизическое лицо. Когда функционеры от киноиндустрии в рекламных целях предстают перед миром, они надевают на себя маску образцовых потребителей. В «Метрополисе» киноиндустрия объявляется единственно возможной эффективной машиной соблазна, у которой нет конкурентов в нашем медиальном мире. Однако сегодня упрочившая свое положение киноиндустрия вновь начинает показывать свое рабское лицо — и вновь тематизирует фигуру автора.

«Матрица»

«Матрица: Перезагрузка», режиссеры Энди и Ларри Вачовски

Многие фильмы последнего времени показывают эту отвратительную, недостойную фигуру автора, который пережил свою смерть и должен бесконечно влачить свое безобразное существование. Конечно же, любой автор — это вампир, который даже после своей смерти, то есть после окончательного поражения в жизненной борьбе, продолжает питаться живой кровью читателей, зрителей и комментаторов — их живым временем, их вниманием, их воображением, которыми автор ловко манипулирует. Но прежде всего такими вампирами являются фильмы, беспрерывно пьющие кровь кинозрителей. Фильмы высасывают их жизненные силы, их страсти, поддерживая тем самым свое призрачное существование даже после смерти обескровленных зрителей. Следовательно, бесперебойное функционирование киноиндустрии обеспечивается за счет высасывания и потребления жизненных сил зрителей. Так что эта машина так же бессмертна и так же лишена достоинства, как и любая другая. Машины, как боги: у них нет чести и достоинства, потому что они бессмертны. Машина может сломаться, но она не может умереть, поскольку сломанную машину всегда можно починить или в крайнем случае заменить другой такой же машиной. Иногда киноиндустрия пытается наделить машину (то есть себя) достоинством, инсценируя «смертельную битву» между человеком и машиной или между хорошей и плохой машиной, как в фильмах «Терминатор» и «Терминатор-2». Но машина, которая может умереть, — это уже не машина, это человек. Большая заслуга фильма «Матрица» состоит в том, что он показывает богоподобное отсутствие достоинства у машины, избегающей прямой борьбы.

Авторы многочисленных рецензий пишут, что этот фильм показывает нам мир, в котором машины поработили людей. Это верно с точностью до наоборот: «Матрица» показывает нам мир, в котором люди окончательно стали господами. Они больше не работают, а только наслаждаются непрерывным сеансом совершенного фильма, созданного для них машиной. Вся повседневная реальность понимается здесь как реди-мейд — как произведение искусства, которое можно и нужно рассматривать как таковое и получать от этого удовольствие. Стало быть, люди окончательно превратились в кинозрителей, что, разумеется, составляет заветную мечту киноиндустрии. Они лежат в своих комфортабельных, хорошо оборудованных персональных футлярах, во всех отношениях обеспеченные, в то время как все их жизненные функции обслуживаются работой машин — зрелище утопически совершенного мира.

Конечно, машины при этом осуществляют также тотальный контроль над людьми, однако это не власть господ над рабами, а диалектическая власть рабов над господами. Машины манипулируют людьми и питаются энергией их желаний, необходимой для функционирования машин. Но господство машин — это господство рабов, а не господ.

Поэтому восстание горстки людей против машин, которое мы видим в фильме «Матрица», является восстанием господ против рабов — восстанием потребителей против господства трудящихся и против труда как такового. Господин восстает здесь, чтобы, рискуя своей жизнью, вернуть свое достоинство, а вместе с ним и свои истинные желания, чтобы открыть истинный мир — мир по ту сторону возникшей посредством труда, искусственно изготовленной иллюзии. При этом, судя по всему, повстанцы не стремятся занять место машин, то есть выполнять тяжелую работу, которую до сих пор выполняли машины. У нас не возникает подозрения, что Нео и другие протагонисты восстания выступают за право вновь стать рабочими в качестве награды за возможную победу. Они выглядят слишком здоровыми, сильными, хорошо натренированными и модно одетыми, чтобы мы представили их членами будущего трудового коллектива, который возьмет на себя роль машин. Единственное, чего хотят повстанцы, — это, по всей видимости, отменить гегелевскую диалектику и восстановить недиалектическую власть господ над рабами. Нео и его товарищи хотят реализовать свои «естественные» желания — по ту сторону фальсификации фактов, по ту сторону манипуляции и симуляции со стороны рабов. Однако машина диалектики ушла далеко вперед, и победа господ над диалектическими рабами, которая еще казалась возможной в «Метрополисе», в «Матрице» оказывается еще одной иллюзией.

Восстание терпит поражение, поскольку борьба лишена прямоты и решительности — машины современной киноиндустрии уже не готовы вступить в «смертельную битву». Современный раб полностью освоился с утратой чести и достоинства. Он уже не чувствует себя оскорбленным. Он стал слишком метафизическим, чтобы сохранить потребность в сатисфакции — боги-машины уже не испытывают чувство внутренней обиды. Современный, диалектический раб избегает борьбы с революционным господином. И действительно, могут ли машины вступить в честную борьбу, если выглядят они настолько невыгодно — как какие-нибудь водные рептилии? Машины «Матрицы» являются авторами после смерти автора как человека — лишенными достоинства, отвратительными рабами, которые избегают показываться в пределах сконструированного ими самими мира, дабы напрасно не пугать зрителя. Вместо этого машины отправляют на войну продукты своего труда — маски, дубли, иллюзии. Машины, действуя как трудящиеся, порабощенные боги, соблазняют и сбивают с толку героя, который теряется в темных, непостижимых причинах их рабской власти. Один только предатель восстания находит другой путь: тому, кто не верит в реальность, в «естественность» мира, незачем восставать против этого мира. Вместо этого он может наслаждаться этим миром как произведением искусства, помещенным в расширенный, метафизический контекст, функционирующий наподобие музея, в котором «естественные» вещи нашей цивилизации, будучи выставленными в качестве реди-мейдов, обнаруживают свою искусственность.

Инсценируя «смертельную битву» между героями, репрезентирующими потребляющую массу зрителей, и машинами, репрезентирующими саму киноиндустрию, киноиндустрия стремится преодолеть подозрение в манипуляции, которое она вызывает у зрителя, путем подтверждения этого подозрения. Соответственно темой «Матрицы» является уже не фиктивное разрушение основанного на манипуляции господства рабов, как это было в случае «Метрополиса», но открыто признаваемое поражение восстания — или, по крайней мере, равная поражению неопределенность исхода революции. Антиметафизическая революция Просвещения заканчивается поражением, поскольку сама революция метафизична. Революция против царства машин киноиндустрии тоже осуществляется в рамках кино, грезы, бессильного сна — уже имя

главного бунтовщика, Морфеус (Морфей), указывает на то, что речь идет о восстании спящих. Само метафизическое сновидение становится здесь ультимативной машиной, постоянно производящей новых монстров, чтобы удовлетворить нашу жажду потустороннего. Истинная революция против кино возможна только во сне и как сон и только путем замещения фильма сном.

Следовательно, фильм «Матрица» действует столь убедительно только благодаря подтверждению и радикализации культурно-критического подозрения, которое каждый зритель инстинктивно испытывает по отношению к кино. Такова новая стратегия современных массмедиа — самодонос, самовыдача, само-

«Матрица: Перезагрузка»

обвинение, как в случае ставшей знаменитой телепрограммы «Большой брат» (Big Brother), которая никогда не имела бы такого успеха, если бы одним своим названием не подтверждала наихудшие опасения, вызываемые у нас телевидением. Радикально разоблачая и откровенно очерняя себя в глазах публики, кино- и телеиндустрия вызывает у зрителя доверие и чувство сообщничества. Утратив веру в прекрасную видимость, мы с еще большим доверием относимся к разоблачению этой видимости. Показывая нам, что мир «внутри» выглядит еще хуже, чем могло нам привидеться в самом жутком кошмаре, фильм «Матрица» вызывает у нас еще более сильную идентификацию со своим собственным ви́дением мира, чем это под силу классическому, «красивому» голливудскому кино. Конечно, эту присягающую самой себе критику культуры можно было бы в знакомых терминах интерпретировать как «интеграцию» критической традиции. Но при этом нельзя забывать, что критика культуры с самого начала ценилась очень высоко и была очень близка типичным фигурам индустрии развлечений. Ведь просветитель не кто иной, как частный сыщик, для которого весь мир является местом предполагаемого преступления. А это значит, что просветитель ищет не безобразную реальность, скрывающуюся за искусственно изготовленной прекрасной видимостью, а безобразное искусство, грязную работу, подозрительную субъективность, скрывающуюся за прекрасной иллюзией реальности. Короче, истинный просветитель ищет не реальность позади кино, а киноиндустрию позади реальности.

Таким образом, метафизический переворот в современном голливудском кино, о котором шла речь вначале, является верным симптомом того, что для кино как медиума наступила эпоха саморефлексии. Для некоторых более старых искусств эта эпоха уже позади — для других же, более молодых, еще впереди. Так, литература и живопись пережили свою эпоху интенсивной саморефлексии, то есть эпоху авангарда, еще в начале XX века. В случае кино эта фаза рефлексии началась только недавно. На это есть множество причин.

Возможно, важнейшая из них состоит в том, что мы только недавно благодаря видеотехнике получили возможность собирать личные фильмотеки, с которыми можно обращаться очень индивидуально — как раньше с личными библиотеками и коллекциями картин. Эта новая техника все чаще тематизируется в кино (самым ярким примером служит недавний фильм «Красота по-американски»). Но прежде всего техника индивидуального производства и потребления фильмов привела к тому, что предметом рефлексии в рамках самого кинематографа становятся общие условия кинематографического производства и дистрибьюции.

Однако возникает вопрос: почему зритель должен всерьез воспринимать такого рода саморефлексию? Все эти монстры, вампиры, инопланетяне и разумные машины кажутся продуктами абсолютно инфантильного воображения, не заслуживающего серьезного внимания. На первый взгляд эти продукты фантазии не дают никакого представления о «реальном» устройстве и функционировании киноиндустрии. Считается, что такое представление нам дают социология, экономический и политический анализ и т.д. Однако, несмотря на все достоинства и заслуги этих почтенных наук, они допускают одну фундаментальную ошибку. Они не допускают возможности, что сама реальность, включая социологию, экономику и т.д. и т.п., может оказаться всего-навсего скверным кино. Поэтому фильмы наподобие «Матрицы», которые настаивают на такой возможности, намного превосходят любую теорию, претендующую на описание реальности, включая реальность кинопроизводства. Во всяком случае, такие фильмы последовательно поддерживают у зрителя подозрение, что весь мир является искусственным, — и поэтому их критика гораздо более радикальна, чем любая теория, которая мыслит мир как реальный, как естественный, распространяя это толкование и на технику, понимаемую как вторая природа. Таким образом, кино образует пространство саморефлексии не только для самого кино, но и для всего современного, медиализированного мира. Это саморефлексия всех медиа, оперирующих движущимися образами. Современный медиальный мир можно толковать, только комментируя самотолкование этого мира, воплощенное в кино.

Таким образом, кино следует за другими традиционными видами искусства, ранее прошедшими фазу саморефлексии. Ведь эти искусства тоже сделали предметом рефлексии не только собственную практику, но и свой медиум в целом. Так, предметом рефлексии современной литературы стал не только литературный, но и любой текст. А современная живопись отрефлексировала не только живописное, но и любое изображение. Практику современного искусства можно обобщенно назвать практикой медиальной саморефлексии. Поэтому в эпоху модернизма наивной стала любая теоретическая рефлексия по поводу медиа, которая не является при этом комментарием к саморефлексии медиа в искусстве. Вопросы типа «что такое картина?» или «что такое текст?», если речь идет о современных картинах и текстах, не могут ставиться и обсуждаться с метахудожественной точки зрения. Ведь любая теория — это тоже в первую очередь текст, а следовательно, часть литературы. Кроме того, любой текст, как некогда утверждал Платон и как в наше время окончательно доказал концептуализм, является одновременно картиной. Таким образом, теоретик, коль скоро он пишет, не должен забывать, что уже состоявшаяся саморефлексия письма средствами искусства охватывает и его собственное письмо. Теоретик, который считает для себя возможным занять внешнюю позицию по отношению к искусству, демонстрирует тем самым свою неспособность отрефлексировать художественное измерение своей литературной продукции.

Поэтому все попытки теоретиков описать художественную практику как часть реальности кажутся неудовлетворительными, сколь бы интересными и оригинальными они ни были. Это касается и социологии искусства Бурдье, и системной теории (привожу в качестве примеров только эти две, наиболее модные сегодня, программно антиметафизические социологические теории). Эти дискурсы описывают искусство как субсистему в рамках более широкой социальной системы или как определенную коллективную практику,

определяемую в чисто социологических категориях. Произведения искусства понимаются при этом как реальные вещи, создаваемые и распределяемые в реальном мире.

Что же касается тех миров, которые проектируются самим искусством, то эти теории игнорируют их как чисто воображаемые и искусственные. При этом упускается из виду, что мир, в рамках которого имеют место эти социологические описания, является, в свою очередь, глубоко искусственным, — это мир литературы. Аналогия с изобразительным искусством проясняет это обстоятельство. Значение произведений изобразительного искусства зависит прежде всего от размещения этих произведений в музейном пространстве: как известно, любая вещь может стать произведением искусства, если поместить ее в музей. Но пространство музея — это не реальное, а искусственное пространство, созданное средствами определенного вида искусства, а именно архитектуры. Мир, в котором находят себе место теоретические тексты, — это тоже искусственный мир, созданный историческим нарративом. И от положения в этом искусственном мире напрямую зависят значение, релевантность и эффективность той или иной теоретической позиции. По-разному конструируя пространство истории и по-разному размещая отдельные позиции в этом пространстве, мы изменяем и значение этих позиций. Даже теория, претендующая на то, чтобы описать и интерпретировать реальность, по-прежнему остается литературой и размещается в искусственном, литературном пространстве. При этом если теоретические позиции размещаются в пространстве текста, то фигура теоретика остается внетекстуальной. Это и есть смерть автора в литературном пространстве, описанная множество раз. И в самом деле, кто такой автор? Откуда он берет силы и авторитет, чтобы писать? Является ли он инкарнацией Бога, наставляющего человечество? А может быть, это злой гений, который манипулирует читателем со злым умыслом? Или это пишущая машина, которая даже не знает, что она пишет? Или это всего-навсего человек — а значит, авантюрист и мошенник? Литература не дает ясного ответа на эти вопросы — для этого нам необходима саморефлексия автора в кино.

Кино превращает литературное пространство в метафизический парк тем, населенный различными дискурсами заодно с их авторами. В ландшафте этого парка тем можно встретить самые разные инкарнации фигуры автора: монстров, вампиров, добрых или злых пришельцев, богов, демонов, машины и просто людей, которые, однако, вскоре перестают быть авторами, чтобы вместе со своими возлюбленными включиться в нормальную человеческую жизнь. Но все они заняты одним и тем же трудом современной эпохи — рабским трудом симуляции и манипуляции. Иногда господа потребители пытаются свергнуть господство рабов и разжигают против них войну. Но боги бессмертны. И очень скоро авторы восстания обретают свое место в том же самом парке тем. Многочисленные попытки полностью уничтожить или хотя бы деконструировать автора — то есть редуцировать его к фигуре текста — заканчиваются неудачей. Метафизическое пространство невозможно окончательно опустошить. Умирающий в жизни продолжает жить в кино.

Перевод с немецкого Андрея Фоменко

ЕЛЕНА СТИШОВА

Есть «Контакт»!

КИЕВ-2005

«Блаженные в кинематографе», режиссер Александр Столяров

Документальное кино всегда было авторским и некассовым, и даже прошлогодний скандальный прецедент в Канне с антибушевским памфлетом Майкла Мура «Фаренгейт 9/11», увенчанным «Золотой пальмовой ветвью» и собравшим рекордный бокс-офис, не изменит от века сложившийся статус неигрового кино как зрелища по определению неразвлекательного. А потому и бескорыстного.

С Йорисом Ивенсом, основоположником и классиком, связан знаменитый апокриф: документальное кино — это совесть кинематографа. Время показало, что и документом можно манипулировать за милую душу. На эту мысль то и дело сбивалась дискуссия вновь учрежденного международного кинофестиваля документального кино в Киеве. Мы не станем углубляться в теоретические дебри. Нам бы разобраться в новой фестивальной структуре, возникшей в столице Украины в рекордно короткие сроки. Благодаря уникальной энергии и фестивальной закалке команды во главе с Андреем Халпакчи, той самой команды, которая уже четвертое десятилетие ежегодно проводит МКФ дебютов и студенческих фильмов «Молодость», чей бренд хорошо известен в киномире. Но «Контакт» — и это важно — возник на хорошо подготовленной почве. Лариса Роднянская многие годы возглавляла одноименную независимую студию документального кино, проводила национальные кинофестивали. Все было готово к тому, чтобы получить статус международного конкурса, как разыгралась трагедия, но внезапный уход Ларисы не оборвал ее заветного замысла. Александр Роднянский, ее сын, известный документалист, значимая и весьма обнадеживающая фигура в медиабизнесе Украины и России, взял на себя президентство фестиваля и создал Фонд Ларисы Роднянской.

Согласно регламенту «Контакт» формирует две конкурсные программы — международную и национальную, соответственно, два состава жюри. На дру-

гих посмотреть и себя показать — благое дело, особенно после стольких стремных лет, когда школа советского *документального* кино (украинского в том числе), прямо скажем, не самая слабая в мире, стремительно теряла возможности существования и выживания, а заодно и традиции. «Пора говорить о реанимации документального кино. Его надо откачивать», — заявил на дискуссии Виктор Олендер.

И все же украинская программа, представленная в обоих конкурсах количественно убедительно (18 работ, не считая фильмов в ретроспективах), художественным качеством превосходит национальный игровой кинемато-

«Все по-старому», режиссер Ева Нейман

граф. Этот факт отметили обозреватели киевских еженедельников, а в конце мая к ним символически присоединился Каннский МКФ, увенчавший «Золотой пальмовой ветвью» в конкурсе документального кино короткометражку киевлянина Игоря Стрембицкого «Путники».

В конце апреля нынешнего года — время МКФ «Контакт» — над Киевом еще вовсю витало «оранжевое» настроение. Виктор Ющенко приветствовал гостей фестиваля на торжестве открытия и весь вечер провел в Доме кино вместе с супругой. Такое в порядке вещей — победившая демократия на первых порах обожает тусоваться с народом, он же электорат. А фильм, который ждали и участники событий, и гости, — это «Украинский выбор» Руслана Гончарова, полнометражный репортаж про осеннюю выборную гонку (в итоге отмеченный, кстати, призом зрительских симпатий). На меня он произвел впечатление программным отсутствием закадрового комментария (отказ манипулировать зрителем) и стилем портретирования политиков. Ничего специального, все очень корректно, лишь изредка автор позволяет себе детали из разряда «огромных мелочей»: например, гостеприимный Янукович, стоя на трибуне рядом с Путиным, угощает президента России жвачкой...

Как ни странно, команда Януковича выглядит обреченной на поражение, хотя съемка велась в те дни, когда, казалось, победа у них в кармане. Тяжелые мужчины с угрюмыми советскими лицами, с депрессивной энергетикой тянут за собой шлейф узнаваемого негатива, их лица обещают «старые добрые времена». Ведь как ни старайся, кем ни прикидывайся, хоть Верку Сердючку выпускай перед очередным политическим спичем, — свою собственную эманацию подделать нельзя. Похоже, исход «оранжевой революции» был предрешен вовсе не политтехнологами команды Ющенко и даже не революционным подъемом «западенцев», сколько такой вроде бы неуловимой субстанцией, как стилистические разногласия со временем. Монументальная

повадка партии соперников, до оторопи совпадающая с пластикой советских неприкасаемых (но второго эшелона!), выдавала в них людей давно прошедшего прошлого. На фоне этой портретной галереи внезапное и насильственное изменение имиджа Ющенко обретает неожиданный контекст: а не была ли то попытка сравнять счет — «попортить фотокарточку» противнику?

«Украинский выбор» не был «белой вороной» на фестивале. В международной программе соревновался полнометражный фильм английской документалистки Алекс Кук «Как Арнольд завоевал Запад» — о приснопамятной гонке губернаторских выборов в Калифорнии в 2003 году. Лидировал и с три-

«Украинский выбор», режиссер Руслан Гончаров

умфом выиграл, как мы знаем, культовый актер и бодибилдер Арнольд Шварценеггер (при 138 претендентах!). Автор формулирует свой сюжет: «Как демократия превратилась в сплошной спектакль» и не отступает от него, следуя за кандидатом в свите журналистов в его четырехдневном автопробеге по Калифорнии. Спектакль и впрямь увлекательный. Чего стоит шоу порнозвезд, принимавших самое активное участие в гонке на стороне кинозвезды. Девушки зуб давали, что добьются снятия налогов на силиконовую грудь. Видимо, в Калифорнии этот вопрос стоит остро и подобные посулы производят впечатление на электорат.

Предвыборная кампания Шварценеггера не смотрелась бы так актуально два года спустя после его инаугурации, если бы не время и место проведения «Контакта». К тому же мы успели отвыкнуть от подобного жанра — бывшие советские перестали снимать публицистические «опупеи». Постсоветская документалистика вообще зареклась браться за политико-публицистические сюжеты. Обжегшись на молоке, дуют на воду. Плюс стремительный прорыв телевидения, захватившего актуальную проблематику. И, разумеется, отсутствие финансирования. После сокуровской «Советской элегии» об опальном Ельцине не назову ни одной отечественной *документальной* картины на политическом материале. Зато опыт международного экрана убеждает, что документалисты, несмотря на конкуренцию телевидения, не расстались с политикой. Политическое кино перестало быть событийным репортажем, оно двинулось в сторону исследования проблемы (то, что на Западе называется research).

Как пример, пусть и не совсем типичный, фильма-исследования назову обладателя Гран-при международного конкурса «Следы на воде» Ярона Зильбермана (Израиль). Чтобы снять репортажные кадры в Вене, куда приехали чемпионки-пловчихи 30-х годов, режиссер собирал их по всему свету, и его

не остановила слепота одной из них. Он, конечно же, моделировал реакцию бывших чемпионок знаменитого в свое время в Вене еврейского спортклуба «Хакоа», которым удалось благодаря антифашистским еврейским организациям покинуть Австрию прежде, чем началась война. И не ошибся, заранее зная, что его старухи еще как вспомнят молодость в том самом бассейне. Когда героини совершают финальный заплыв, это выглядит импровизацией, естественным порывом войти в воду былой славы, былой молодости.

Еще один, куда менее амбициозный, проект «Все по-старому». Портрет немолодой одесситки — весь на синхронах, на съемках незаметной камерой

«Опасно свободный человек», режиссер Роман Ширман

в тесном интерьере хрущевки — обретает едва ли не эпические черты как раз благодаря исследовательскому компоненту. Режиссер Ева Нейман знает о своей героине гораздо больше, чем вмещает метраж, она буквально утопает в материале, и это дает свободу выбора точных, незаменимых деталей, когда замысел состоит в том, чтобы создать не бытовую зарисовку, а феноменологический портрет.

В конкурсной программе выделялся блок новых картин о Параджанове — их было аж три, — и одна из них, «Опасно свободный человек» Романа Ширмана по сценарию Сергея Тримбача, получила престижную премию национального жюри. Международные эксперты поощрили дипломом «Блаженных в кинематографе» Александра Столярова — вольное эссе на тему, еще не затертую мемуаристами Параджанова. Сотканный из деталей, интонаций, долгих пауз, беспощадный по отношению к себе рассказ вдовы Параджанова Светланы о разных периодах их сложных отношений неожиданно реалистично высвечивает образ гения, чудодея, волшебника, мистификатора, освобождая его из плена легенды. Редкостный момент! Этот художник обречен быть легендой чем дальше, тем вернее, о чем свидетельствует фильм-фантазия на любимые мотивы Параджанова, обильно цитирующий его картины и документальные съемки, — «Я умер в детстве» Георгия Параджанова.

В конкурсных программах были сюжеты, без которых не обходятся сегодня международные кинофестивали документального кино, но все еще не принятые у нас.

Слишком много актуальных сюжетов в реальной жизни, которые традиционно у нас под подозрением. Я уж молчу о гомосексуальной и трансвеститской тематике — ее отвергают наши культурные стереотипы. А на киевском фестивале такие картины были в международной программе, так что в неполиткорректности «Контакт» не упрекнешь.

Однако в числе непопулярных у нас и такие темы, как старость. Одиночество старости. Не говоря уже о смерти и — что уж совсем не для нас — об инфраструктуре посмертия. В свое время насмотревшись таких сюжетов в Нионе, да еще в богатой жанровой гамме, я оторопела и решила: в сознании западного человека смерть перестала быть сакральной темой. И была глубоко не права. Напротив, смерть, умирание, уход приняты западным сознанием как часть жизни, которая требует от общества мужества и коллективной ответственности. Такая картина из Швейцарии была представлена в конкурсе — «Что будет?» режиссера Дитера Фарера — и разделила приз международного жюри «За

«Что будет?», режиссер Дитер Фарер

лучший фильм» с «Душами Неаполя» знаменитого голландца Винсента Моникендама.

«Что будет?», картина, снятая в Бернском доме престарелых, больше всех других соответствует названию фестиваля — «Контакт» — и даже концептуализирует его. Идея контакта как продолжающейся жизни воплощена в замысле и в структуре этого фильма. Подробно и неспешно нам открывается печальный быт юдоли скорби. Старые и больные люди доживают здесь отпущенные Богом сроки, ухоженные, обласканные вымуштрованным персоналом, но бесконечно одинокие и обреченные, уже навсегда оторванные от того мира большой жизни, где мысль о последних днях растворяется в материи бытия, где всегда есть пространство для будущего. Утрата этого пространства и есть драма старости. В этом доме вечную проблему попробовали разрешить. И открыли тут же детские ясли, позволив малышам свободно гулять и ползать по всему дому. Камера наблюдает, как преображаются старики, внимая детским воплям, смеху и беготне. Дети — единственный народ, которому неведома возрастная иерархия, и их неведение дарит обитателям дома иллюзию возвращения к жизни.

Не могу не заметить, что картина Сергея Дворцевого «В темноте», соревнующаяся в международной программе, «не показалась» жюри. Слепой одинокий старик, заполняющий свою жизнь плетением авосек и выяснением отношений с котом (кот путает нитки, играя с клубками), вызывает острую жалость, особенно в те моменты, когда он выходит на улицу и долго стоит в потоке прохожих, пытаясь всучить свои авоськи за просто так. Но нет, никто не берет, никто и не смотрит в его сторону. Наверное, мысль о том, как жесток этот мир, не знающий милосердия, никого не вдохновляет и не трогает...

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

Профессия: куратор

ОБЕРХАУЗЕН-2005

Ларс Хенрик Гасс и Марк Льюис

Международный фестиваль короткометражного фильма в Оберхаузене — одно из самых важных мероприятий подобного рода в Европе. В этом году сюда на конкурс был прислан 3 851 фильм из 84 стран, а отобрано 66 из 35 государств. Каждый желающий имеет возможность ознакомиться с ними на Filmmarkt'e — «Кинорынке». Здесь можно узнать все о самых передовых тенденциях кино, написать диссертацию, книгу, собрать свой кинофестиваль. Оберхаузен живет на перекрестке визуальных искусств, а также культуры и политики, и даже геополитики. Он посредник между кино и современным искусством, традиционным и экспериментальным кинематографом, а стратегически — между так называемым первым миром и остальным человечеством.

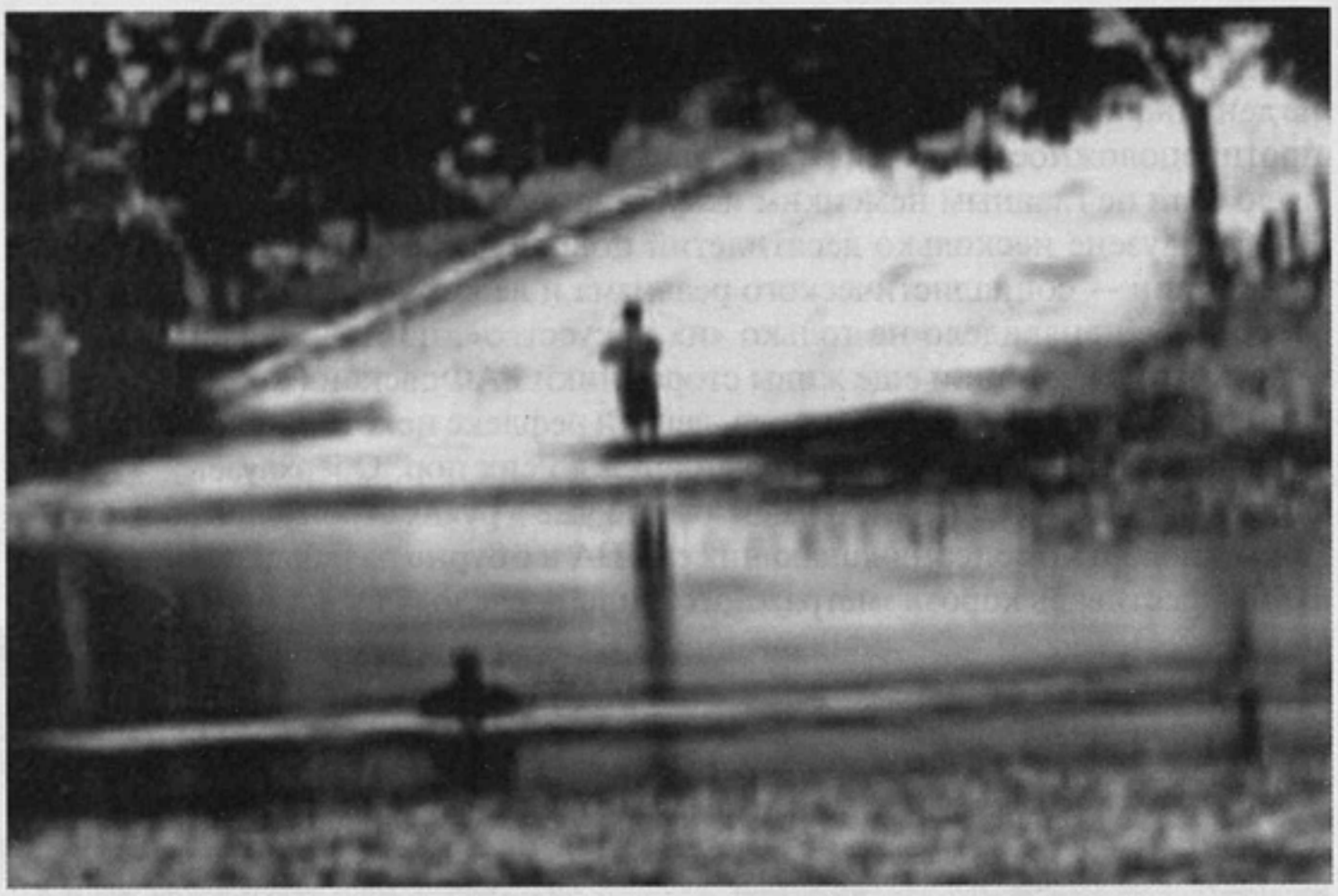
Любители неголливудской продукции съезжаются сюда со всей Германии. В этот раз было много русской речи. Это значит, что привязанность к альтернативному кино дошла и до русскоязычной общины. Профессионалы в течение дня имеют возможность обсудить свои проблемы в специальном зале с диджейской музыкой. Атмосфера молодежной вечеринки как нельзя лучше располагает к непринужденному общению. Никакой чопорности. Демократия. Директор фестиваля Ларс Хенрик Гасс сам заправский диджей. При великолепной организации фестиваля нет имитации великосветских обычаев времен Гогенцоллернов.

Основанный в 1954 году фестиваль в Оберхаузене играл роль медиатора между миром «реального социализма» и миром «свободным». Он возник на волне денацификации, стремления создать новое немецкое кино, идеологически противоположное нацистскому, которое в 30—40-е в официальной иерархии было если не главным немецким искусством, то вторым после архитектуры. В Оберхаузене несколько десятилетий подряд встречались две культурные концепции — социалистического реализма и левого западного модернизма. Последнее ненавидело не только «их искусство», но и «их власть». И если учесть, что в Германии еще живы сторонники РАФовской (Rote Armee Fraction) партизанской войны в городе, легкий рефлекс некоторой политической левизны на теле у фестиваля сохраняется до сих пор. Оберхаузен и сегодня остается политическим инструментом, но уже в руках строителей единой Европы, глобально соперничающих с США и с бурно развивающейся Азией. В 90-е фестиваль короткометражного фильма следовал в основном внешней политике Германии, заняв официальную антиюгославскую, антисербскую позицию. Отсюда обилие антиюгославских фильмов. По отношению же к войне с Ираном и президенту Бушу — франко-германскую, антиамериканскую, антибушевскую. Что доказывает, например, картина The Nuclear Football Андрее Корпыса и Маркуса Лёффлера — комичная церемония встречи Буша в Берлине в 2002 году, — показанная в одной из спецпрограмм.

Однако фестиваль давно бы умер, если бы не менялся. После распада советского блока он некоторое время дышал на ладан: с исчезновением одной из сторон необходимость в политическом и культурном посреднике отпала. Место левого агитпропа заняли обыденные и более близкие современному человеку культурные феномены — музыкальные видеоклипы, детское кино, программы по истории короткометражного и экспериментального фильма, — и по персонам, и по явлениям. Такое обращение к обыденности массовой культуры, в которой и политика, и эксперимент занимают отнюдь не первое место, происходило в некогда серьезном Оберхаузене параллельно аналогичному интересу, который современное искусство и современная философия испытывали ко всяческой попсе. В интересе к масскульту сказалась нарастающая культурная всеядность современного интеллектуала, в эпоху пресловутого постмодерна, в котором мы вынуждены жить, уже не отвергающего с порога художественное разнообразие современности.

«Продюсерский день» фестиваля полностью посвятили онлайн-анимации. Ведь сегодня одна из ролей Оберхаузена — посредничество между высоким экспериментальным и радикальным фильмотворчеством и массовой культу-

«Будущее — позади вас», режиссер Абигайл Чайлд



«man.road.river», режиссер Марселльвс Л.

рой, к которой, впрочем, относится и игровое кино. Сказать, что опусы немецкой группы Anarchistische GummiZelle AGZ, двадцатипятилетию деятельности которой была посвящена специальная программа, — это кино, язык не поворачивается. Из таких и им подобных фильмов-экспериментов черпает идеи авторское кино, а спустя годы — свои приемы кино коммерческое.

Кураторская работа на фестивале — поистине блестящая. Фильмы не только распределены по фокусированным программам, но и по циклам. Это касается и конкурсных работ. Отчего всё вместе представляет собой захватывающее зрелище. Свойство, возникающее в том числе и благодаря междисциплинарному характеру фестиваля. После Оберхаузена выставки современного искусства в Кёльне и Франкфурте показались мне откровенной кураторской халтурой. В качестве исторической в этом году была представлена программа «Упавший занавес» (имелся в виду «железный занавес») — фильмы времен перестройки и крушения социализма, советские, немецкие, из бывших соцстран. Автор программы — режиссер экспериментального кино и теоретик Марсель Швиерин. Фильмы «Упавшего занавеса» показывали все

«Стационарная музыка», режиссер Джейн Паркер

шесть дней фестиваля. Многие из них — документы исторической наивности. Кадр же из фильма Александра Сокурова «Советская элегия», воспевшего честного Ельцина, вообще стал эмблемой кинофестиваля.

Выбор жюри не всегда идеален. Гран-при получил бразильский «man.road.river» Марселльвса Л., где человек десять минут переходит реку. Типичный для Гран-при выбор — экспериментальный фильм, зрительно изысканный, не насилующий ни зрение, ни слух, что вполне обычно для победителей Оберхаузена.

Другая картина из этой же программы — «Граница» Лауры Ваддингтон (Великобритания) — заработала специальное упоминание экуменического жюри. В 2002 году ее «Карго» поразила меня открытием в области киноречи. Сегодня подобная стилистика кажется уже привычной: в кино все так быстро устаревает. Денежную премию экуменическое жюри дало британскому «Городскому раю» Гэйёлле Денис. Блестяще сделанная компьютерная полуанимация. Приз телеканала «ARTE» получил фильм англичанки Джейн Паркер «Стационарная музыка»: пятнадцать минут перед неподвижной камерой пожилая пианистка играет пьесу композитора Стефана Уолпа. Вторая премия за «Дерево в Танюнг Малим» досталась малайзийцу Тан Чуймую. Лирический рассказ о неразделенной любви вполне советского канона открывает для европейца мир недавно модернизировавшейся нации, еще вполне пуританской в нравах.

Упомянул «ARTE» и фильм Ивана Головнева «Маленькая Катерина» — добросовестный рассказ о жизни коренных жителей Сибири. Кроме него из русских в конкурсе были поэтическая лента Кирилла Шувалова из Санкт-Петербурга Bitween Words — совместная со шведской поэтессой Марией Силкеберг работа, перевод поэзии в кино, — и Baby Boom мастера гэгов новосибирца Дмитрия Булныгина. Современное искусство — система международная, оттого названия этих фильмов из России уже на английском. Как всегда был здесь и любимец Оберхаузена художник и фильммейкер Виктор Алимпиев, его фильм «Соловушка» — четвертая лента, попадающая в интернациональный конкурс. Это трансформированная в видеофильм полиэкранная видеоинсталляция.

Связь фестиваля с видеоартом на этот раз подчеркнута не только отбором работ видеохудожников, но и установкой в одном из залов «дворца» Lihtburg видеоинсталляции Кристофа Жирардо Fiction Artists. Среди наиболее заметных анимаций фестивальной программы и феминистская французская лента Pistache Валерии Пирсон о жизни современной одинокой и самодостаточной женщины (премия Министерства культуры земли Северный Рейн-Вестфалия), и попсовый «Городской рай», и экспериментальный японский «Разговор двоих» Сёикэ Мика, иронический «садомазохистский» фильм «Вчера... Я думаю» Бекалелиса Бродскиса из Британии, премированного в 2003 году за фильм «Лифт».

Еврейская тема, всегда присутствующая в Оберхаузене, поднята в печальной черно-белой семейной хронике Абигайл Чайлд «Будущее — позади вас» (США), сделанной на основе опыта современного искусства, многие годы использующего купленные на блошиных рынках семейные киноархивы. Она возникает на материале реальной любительской съемки когда-то большой и счастливой немецко-еврейской семьи, частично репрессированной, а в основном рассеянной по миру. Надвигающийся Холокост показан в этом фильме, отмеченном призом прессы, как неспровоцированный кошмар, — исподволь, сначала легкой тенью, «беспричинным» страхом, постепенно вырастающим в чудовище, пожирающее невинных, наивных, пассивных, лишенных проницательности обывателей, ко всему прочему даже не имеющих еврейской идентичности.

О П Ы Т

«Разговор с драконом», режиссер Хелен Анжель

ДАНИЕЛЬ ОТЁЙ:

«...Насколько позволяет ремесло»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ПАТРИК ФАБР

Патрик Фабр. Фильм Оливье Маршаля «Набережная Орфевр, 36» выходит на экраны. Вы нервничаете?

Даниель Отёй. Конечно, я желаю фильму успеха, так как вложил в него не только себя, свою игру, но и деньги. Картина, мне кажется, получилась. Это французский полар, способный соперничать с аналогичными фильмами молодых: в нем современный звук, современное изображение. Оливье Маршаль не обновил жанр, но сумел сообщить необходимое качество — без этого жанровое кино, я уверен, просто не имеет права на существование. Выбирая роли, я стараюсь чередовать авторские картины с развлекательными, так что рассчитываю, что успех «Набережной» позволит мне сниматься в фильмах, создание которых всегда представляет определенные трудности. Могу даже признать, чего я больше всего боюсь: что ожидания публики не совпадут с тем, что мне хочется делать в кино.

Патрик Фабр. Вам, театральному актеру, когда вы работаете в кино, должно быть, не хватает прямого контакта со зрителем...

Даниель Отёй. Больше всего не хватает зрителей в кинозале. Я считаю, что даже самые трудные фильмы должна посмотреть максимально широкая аудитория. И думать об этом надо всем — и авторам, и прокатчикам.

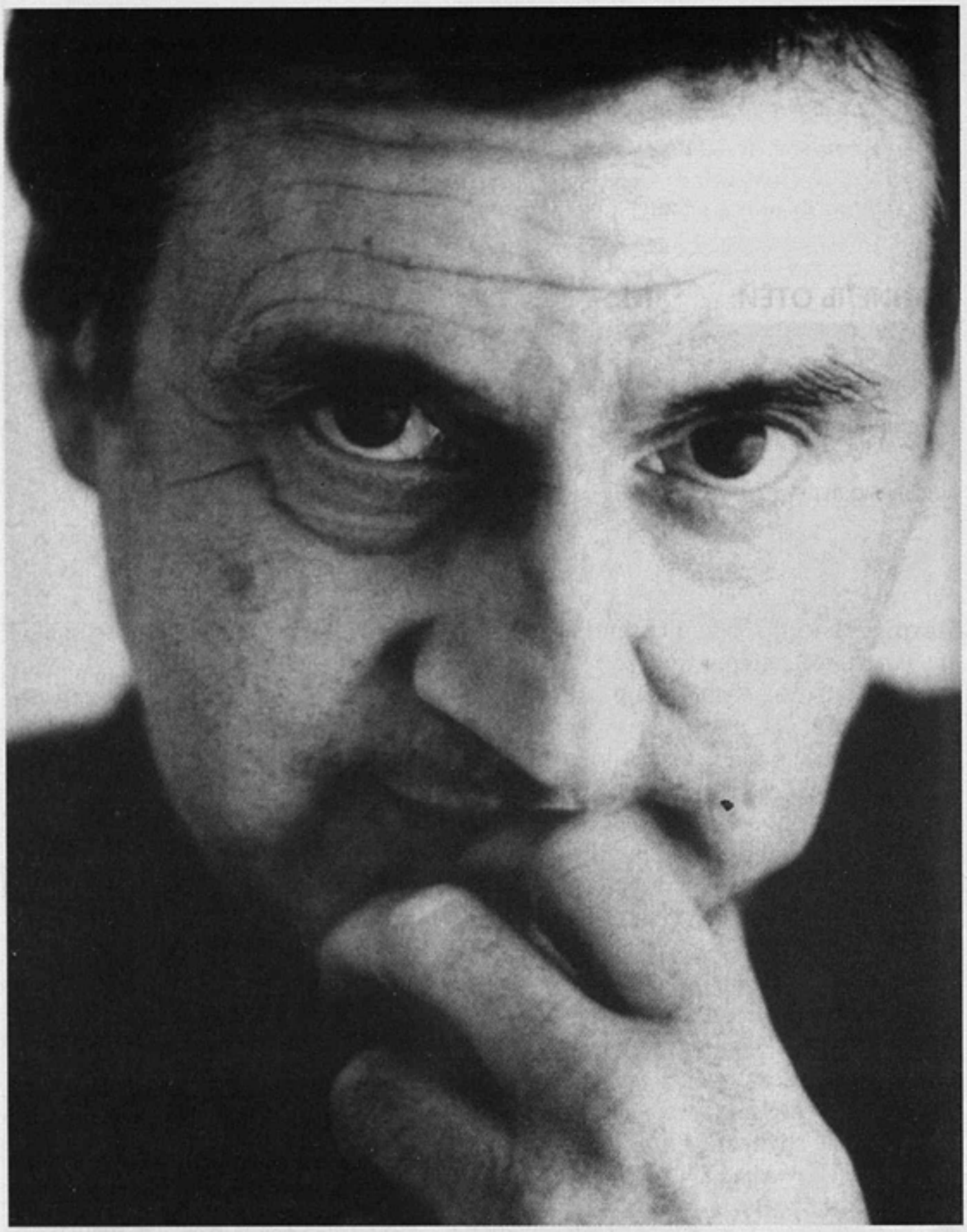
Патрик Фабр. Вы за один год снялись в нескольких картинах. «Наши друзья полицейские», «Цена желания», «Набережная Орфевр, 36», «Один уходит, другой остается», «Скрытое»... Не боитесь, что зритель устанет от вас?

Даниель Отёй. Не думаю. Я стараюсь, чтобы были разные фильмы, совсем непохожие персонажи. Если бы я сыграл подряд в шести поларах, от меня бы точно устали. А так — после детектива я снялся в типично итальянской драме, потом в поларе, затем — в глубокой психологической, даже философской ленте. Стало быть, я не беспокоюсь о том, что наскучу публике самоповторами. К тому же я не очень засвечиваюсь в массмедиа: не раздаю интервью направо и налево, не мелькаю на телевидении. Мне кажется, что так можно избежать зрительского отвращения к моей физиономии.

Знакомые даже иногда спрашивают у моих родителей: «Что делает ваш сын? Его что-то совсем не видно». (*Смеется.*) Действительно, я редко соглашаюсь на участие в телепередачах, предпочитаю бывать там, где можно поговорить о фильме, где я ощущаю интерес людей к нему, к моей роли, в более широком смысле — к кино, а не к моей персоне.

Патрик Фабр. Вам не скучно говорить о себе и своей профессии?

Даниель Отёй. Боюсь, что нет. (*Смеется.*) Самое страшное, что это неисчерпаемая тема для разговора. Любой актер счастлив, если его приглашают для подробных расспросов. Впрочем, я умею держать дистанцию. И в отношениях с журналистами, и в отношениях с публикой.



Даниель Отёй

Патрик Фабр. Двадцать лет назад вышел фильм «Жан де Флоретт», за который вы получили премию «Сезар». Он так сильно отразился на вашей карьере, что с тех пор вам часто поручают роли людей уязвимых, неблагополучных, как теперь в фильме Клода Берри «Один уходит, другой остается»...

Даниель Отёй. Я не очень отдаю себе в этом отчет. Но я рад, что герои, которых я сыграл потом у Клода Соте, произвели еще большее впечатление на режиссеров, ибо мой Юголен из фильма Берри запутал всех. Подобного рода истерзанные, раздираемые противоречиями характеры представляют отличный материал для актера. Хотя я и должен признать, что вереница черных фильмов и драматических ролей, не оставляющих зрителю никакой надежды, немного мешала мне. Отсюда стремление чередовать разных героев, разные жанры, типы фильмов. Я старался, чтобы, несмотря на сходство с Юголеном, Даниель, мой герой из нового фильма Клода Берри, в чем-то существенном был другим.

В обеих картинах жизнь моих персонажей переворачивают драматические, даже трагические события, но у Юголена нет сил выжить после отказа Манон, тогда как Даниель может справиться с несчастьем (его сын парализован после катастрофы на мотоцикле) и снова обрести вкус к жизни.

Патрик Фабр. Как объяснил вам Клод Берри суть характера Даниеля, который мог бы называться Клодом?

Даниель Отёй. Вы правы. И книга Берри «Автопортрет», и его сценарий, по которому снят фильм, основаны на событиях его собственной жизни, на личных переживаниях. Нас с Клодом связывают глубокое взаимное уважение, долгая дружба. Он даже может попросить меня пойти на самую нелепую телепередачу, если это нужно для картины. Так что играть Даниеля — Клода мне было не так уж сложно: я хорошо знаю этого человека.

Патрик Фабр. Можете ли вы сами судить, насколько вам удалась роль? Свойственна ли вам самокритика?

Даниель Отёй. Я скорее всего хороший зритель. (*Смеется.*) Я хочу сказать, что на съемочной площадке я делаю все так, чтобы не надо было переснимать сцену. То есть добиваюсь хорошего результата на первом же дубле, чтобы не затягивать работу. Я выкладываюсь при этом основательно. И захожу настолько далеко, насколько позволяет ремесло. После этого все уже не зависит от меня. По возвращении домой я не стараюсь проиграть то, что снималось в течение смены. Мной владеет ощущение, что все сделано как надо. Я, подобно ремесленнику, сдал свою работу и больше к ней не возвращаюсь.

Патрик Фабр. Снимавшая вас в «Противнике» Николь Гарсиа рассказывает, что вы, не смущаясь, просите режиссера показать, как надо сыграть тот или иной эпизод.

Даниель Отёй. Совершенно верно. Я предпочитаю вытащить режиссера на показ, если он способен на это, чем выслушивать объяснения, которые могут затянуться на десять минут. Когда говоришь: «Покажи сам», перед тобой открывается реальная возможность увидеть, понимает ли сам автор, чего он добивается от тебя. С Клодом Берри все было просто: мой герой находился передо мной.

Патрик Фабр. Как вам работалось с непрофессионалами, которые играли ваших сыновей? Приходилось ли подходить к сценам с ними как-то иначе, чем ко всем остальным?

Даниель Отёй. Ребята были на своем месте, перед ними не стояла проблема что-то изображать. Они были тут, и всё! По-моему, это и создало ощущение, что на экране — правда жизни. А вот мне всегда приходится сохранять дистанцию. Я играю, я поддерживаю контакт с режиссером и камерой на ринге, которым является съемочная площадка. Именно эта полифункциональность мне больше всего интересна в том деле, которым я занимаюсь.

Патрик Фабр. И так было с самого начала карьеры?

Даниель Отёй. Поначалу хочешь стать актером, сам не зная, зачем делаешь все, чтобы этого добиться. Только когда добиваешься своего, начинаешь за-

«Девушка на мосту», режиссер Патрис Леконт

«Набережная Орфевр, 36», режиссер Оливье Маршаль

думываться, насколько твое существование связано с работой, и тогда учишься, понимая ее место и значение, сопрягать ее с собственной личностью, с личной жизнью... Тут нет никакой шизофрении: я не тот человек, который играет и живет, я тот, кто живет и играет. Сниматься мне совершенно необходимо. И становится все более необходимо.

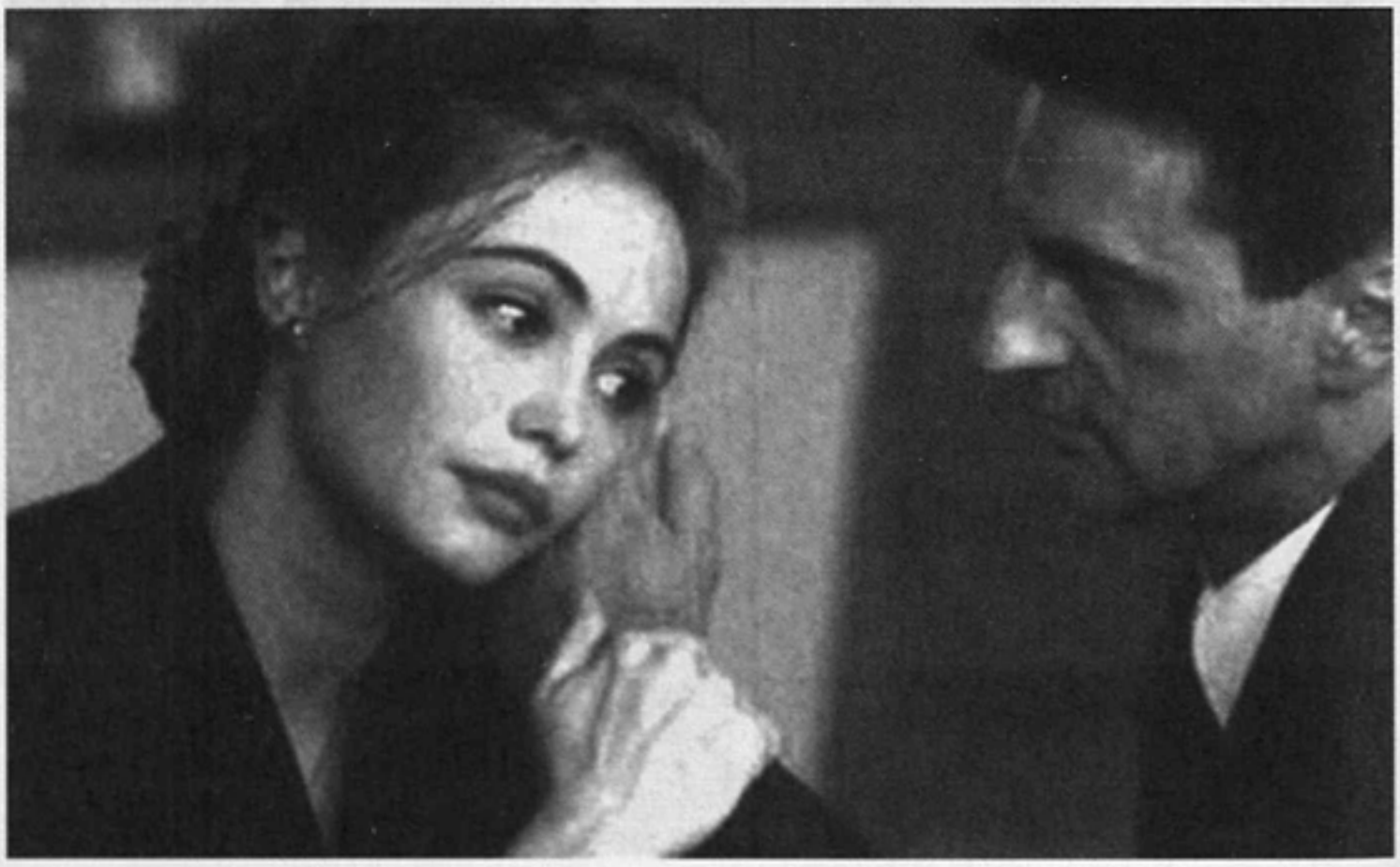
Патрик Фабр. Поэтому вы снимаетесь в двух-трех фильмах в год?

Даниель Отёй. Да, и так было всегда. Съемки фильма занимают три месяца. Если бы я снимался раз в год, у меня оставалось бы девять месяцев безделья, ну не могу же я делать детей все время! (*Смеется.*)

Патрик Фабр. Когда вы почувствовали себя актером?

Даниель Отёй. Мне было двадцать лет, и меня взяли в театр ТНП, которым тогда руководил Жорж Вильсон. Мне вручили пропуск, на котором было написано слово «актер». С этого все и началось. А кто еще скажет вам, что вы актер? Никто. Между этой профессией и мной нет барьеров, это просто способ жить. Я снимаюсь не ради карьеры, а потому что любая новая работа поддерживает во мне огонь. Ходить на съемку, ощущать жизнь на съемочной площадке, видеть игру всех, кто рядом, испытывать волнение, страх перед ролью, партнером, режиссером — все это потрясающе...

Патрик Фабр. Вы всегда испытываете страх перед ролью?



«Французская женщина», режиссер Режис Варнье

Даниель Отёй. Да. И чем дальше, тем больше. Важно ощущать в себе и страх, и уверенность. Я прихожу на съемку без всякого готового решения. Ибо по опыту знаю, что та сцена, о которой много думаешь, все равно будет снята иначе. Я, стало быть, чувствую себя открытым и готовым ко всему. Что и обеспечивает мне огромную свободу действий. Но к этому приходишь не сразу. В последнее время я чувствую себя абсолютно свободным в своей профессии, в игре. Больше ни слова, а то еще скажут, что я претенциозный. Но я свободный человек.

Патрик Фабр. Правда ли, что вы читаете сценарий один раз?

Даниель Отёй. Чтобы дать согласие, большего и не требуется. Готовясь к съемке, я сценарий перечитываю и довольно быстро начинаю понимать, как будет развиваться действие, как его монтировать... Я люблю работать, когда знаю, где будет стоять камера. Не терплю репетиций без камеры.

Патрик Фабр. Ваш опыт не вызывает желания самому заняться режиссурой?

Даниель Отёй. Нет.

Патрик Фабр. Сознаете ли вы значение того, что сделали для французского кино?

Даниель Отёй. Я сознаю, что пора передать эстафету молодым, как когда-то ее передали мне. Ну не то чтобы: «Слушай, займи мое место!» Речь о том, что-

«Скрытое», режиссер Михаэль Ханеке

бы передать без утайки и со всей доброжелательностью мои знания, опыт, предложив: «Сыграем-ка вместе». Я знаю трудности и секреты профессии, ее проблемы, знаю, как мешает отсутствие веры в себя, знаю, что путь молодого артиста труден. Все это и называется опытом, и все это позволяет мне легко общаться с людьми других поколений. При общении с начинающими актерами, которые не прочь тебя слегка подтолкнуть, многому учишься сам. Я чувствителен к тому, что они признают меня старшим и готовы поучиться у меня, но и сам понимаю, что они многому меня учат.

Патрик Фабр. С популярностью приходят деньги. Способны ли вы отказаться от большого гонорара ради того, чтобы сняться в интересном фильме?

Даниель Отёй. Я никогда не отказывался от съемок, когда мне не могли предложить высокий гонорар. Небольшой бюджет меня ничуть не смущает (скажем, даже если мне меньше заплатят, я все равно получу проценты со сборов). Важнее всего сняться в интересной роли. На все остальное мне плевать! В молодости я занимался профессией вообще за гроши...

Патрик Фабр. Можете ли вы сегодня сказать, что осуществились ваши актерские мечты?

Даниель Отёй. Да. В какой-то степени удалась великолепная карьера. Но я никогда не смогу остановиться...

Патрик Фабр. Вы верный человек, если судить по тому, что вы снялись у Боба Свейма в картине «Наши друзья полицейские» спустя двадцать пять лет после «Ночи в Сен-Жермен-де-Пре»...

Даниель Отёй. Мне нравится снова работать с людьми, у которых мне было когда-то приятно сниматься. Актерская профессия куда менее поверхностна, чем принято думать. Жизнь разлучает нас, но можно возобновить прерванный десять лет назад разговор. Дружба похожа на головоломку, решение которой всегда преподносит неожиданный подарок — встречу, теплое общение, связь на многие годы. Мне это по душе.

Патрик Фабр. Когда вы сталкиваетесь с бывшим партнером — как, например, с Жераром Депардье в «Набережной Орфевр, 36», — используете ли вы опыт вашего общего прошлого при создании образа героя?

Даниель Отёй. Конечно! Я всегда думаю о правдивости героя для зрителя. Мне нравится наша с Жераром история двух полицейских, которые начинали вместе: зритель легко сопереживает нам, вспоминая нашу первую встречу в фильме «Жан де Флоретт».

Патрик Фабр. Вам по-прежнему легко раствориться в роли?

Даниель Отёй. Легко, очень легко.

Патрик Фабр. И вы не испытываете при этом боли?

Даниель Отёй. Да это просто невозможно — каждый раз страдать так же, как твой герой! С годами я научился бороться со всеми видами стрессов и со всем, что мешает работе.

Патрик Фабр. Вам приходилось отказываться от ролей из-за деспотичного характера режиссера?

Даниель Отёй. Да, случалось.

Патрик Фабр. Жалеете об этом?

Даниель Отёй. Нет. Я жалею лишь о том, что невозвратно. Скажем, мне не дали роль Мюссе в театре, когда я был молод. Великие роли из мирового сценического репертуара можно будет еще когда-нибудь сыграть. Некоторые хотя бы. У меня есть время.

Патрик Фабр. После съемок в «Скрытом» Михаэля Ханеке вы собираетесь сниматься в двух комедиях. Не для того ли, чтобы отойти от недавно сыгранных драм?

Даниель Отёй. Мне надо зарядиться энергией другого рода, отличной от той, что питала работу Ханеке. Я позволяю себе это удовольствие. Тем более что в последнее время мне перестали предлагать комедийные роли, очевидно, полагая, что я не соглашусь. Меня это нервировало. Люди считают, что они все знают о нас, актерах, о том, что мы можем, в чем чувствуем себя хорошо, а в чем плохо... Вот эта зависимость... Из-за нее актер чувствует свою уязвимость. Неприятно знать, что нужно каждый раз доказывать свое право делать то, что ты можешь и любишь делать.

Патрик Фабр. Николь Гарсиа сказала о вас: «Самую большую опасность для него представляют сценаристы и режиссеры: может выясниться, что им не хватает таланта, чтобы предложить ему достойные его роли».

Даниель Отёй (*смеется*). В тот день, когда это выяснится, я стану режиссером!

Studio, 2005, janvier, № 208

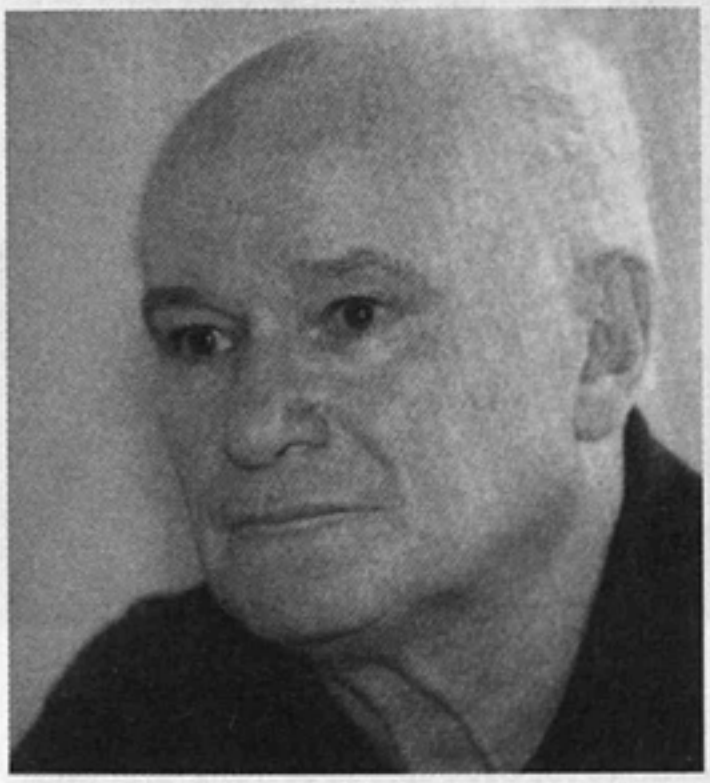
Перевод с французского А. Брагинского

АБРАМ КЛЕЦКИН

Найти свое место

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

КИЕВ-2005



Абрам Клецкин

Новый Киевский МКФ «Контакт» заполнил прежде пустовавшую нишу: на территории бывшего СССР до сих пор не было крупного международного фестиваля документальных фильмов. Тем более что организаторы — и прежде всего отец-основатель, президент «Контакта» Александр Роднянский, он же руководитель московского телеканала «СТС» и киевского «1+1», сам успешный документалист, — постарались обеспечить замысел реальным содержанием. Две конкурсные программы, несколько ретроспектив, более ста фильмов в общей сложности, значимые персоны в обоих жюри и среди участников и гостей.

В жюри работал и известный документалист Абрам Клецкин — доктор искусствоведения, профессор Латвийского университета, теоретик документального кинематографа, основатель Европейских симпозиумов документального кино в Риге, автор множества книг, статей, а также сценарист громкой перестроечной сенсации — фильма Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?». Наша беседа состоялась в Киевском Доме кинематографистов.

Дмитрий Десятерик. Как вы оцениваете первый «Контакт»?

Абрам Клецкин. Как о всякой пробе пера, о проведенном фестивале можно сказать и хорошее, и плохое. Но дело вовсе не в оценках. Важно другое: киевляне придумали очень нужное, очень правильное дело. Мне кажется, для постсоветских стран жизненно необходим такой международный форум документального кино, и даже удивительно, что никто не создал его раньше. Ведь мы все взаимосвязаны, мы долго жили и развивались в одном пространстве, и нам легче идти в мир вместе, воспринимая определенные вещи тоже совместно. Важно и то, что это именно документальный фестиваль, что организаторы не разбавили программу игровыми короткометражными фильмами, экспериментальными и анимационными. Я не имею ничего против такого рода картин и конкурсов, но должно быть место, где встречаются только доку-

менталисты. (Есть, конечно, Екатеринбург, но там пусть даже Открытый, но все-таки российский, а не международный фестиваль.) Однако «Контакт» должен «обрасти деталями» — нужны и серьезные ретроспективы, и дискуссии, непременно надо обсуждать актуальные проблемы документального кино.

Д.Десятерик. А каковы они, эти проблемы?

А.Клецкин. Документалистика оказалась в новой для себя ситуации. Ведь это по своей сути некоммерческое, серьезное, авторское — как угодно скажите — кино, которое делается в «формате» искусства. Вовсе не хочу утверждать, что

«Легко ли быть молодым?», режиссер Юрис Подниекс

документалистика непременно лучше всех других видов кинематографа, я сейчас говорю о подходе. Речь идет о кино, которое, беря за основу фрагменты реальности, строит из них экранный мир по законам искусства. Но это не прикладное искусство, как высокого уровня продукция телеканала «Дискавери». Кстати сказать, неискушенный зритель не может отличить документальный фильм от телепродукта. В итоге начинает казаться, что документалистика — это то же телевидение, только более скучное и длинное. Нет никакого навыка, понимаете. Он утрачен. Поэтому документальному кино надо снова найти свое место. Но эту нишу надо вновь создавать специально, используя самые разные, даже неординарные способы. Конечно, у нас есть свои зрители и есть потенциальная аудитория, довольно большая. Но сегодня особенно печально, что прервалась традиция *смотрения* документального кино — его сегодня просто негде увидеть. Своим студентам я показываю и современные, и классические фильмы, по-настоящему хорошие. А в конце курса они мне пишут небольшие сочинения, причем я всегда прошу написать, что им *не нравится*, что они хотели бы или предложили сделать по-другому. И каждый раз получаю большое количество такого рода ответов: «Спасибо. Мы узнали, что есть такое кино, которое не надо смотреть с поп-корном, о котором надо думать», «Оказывается, кино может дать импульс к размышлению»...

Д.Десятерик. Но как все-таки заинтересовать массового зрителя, о котором вы говорите?

А.Клецкин. Надо создавать такую инфраструктуру, которая помогла бы людям встретиться с этим кино, чтобы они узнали о нем и чтобы эти встречи были регулярными. Тем более что развитие телевидения дает очень хорошие возможности. Скажем, современный телевизор может принимать 500 — 600 каналов, поэтому нашей главной задачей становится найти и заинтересовать сво-

его зрителя, захватить не 50 процентов аудитории, как в советское время, и не 15 процентов, как сейчас, а хотя бы 2 процента. Ведь 2 процента для документального кино — это уже успех. Можно создать и чисто документальный канал. Но документальные фильмы нельзя просто бросать в эфир. Обязательно надо найти две-три минуты, чтобы объяснить людям, с чем они имеют дело, какое кино увидят, у программы — если это отдельная программа — обязательно должно быть постоянное место в сетке. И я думаю, что все мы могли бы разработать совместные операции и осуществлять обмен картинами и информацией. Сейчас же это так просто — на уровне цифровых носителей об-

«Легко ли быть молодым?»

мениваться фильмами, правами на показ или реализовывать совместные проекты. Кроме того, существует колоссальная перспектива развития документального кино.

Д.Десятерик. Как вы ее видите?

А.Клецкин. У кого сегодня нет видеокамеры? А если еще собраться в компанию, то вообще никаких проблем. Я уверен, будет появляться все больше и больше картин, конечно, любительского, непрофессионального уровня, такое домашнее видео, но ведь главное, что кто-то сможет по-настоящему увлечься этим делом, а потом — почему нет? — кому-то из любителей станет интересно освоить и получить профессию... Одним словом, я перестал быть пессимистом. Это в начале 90-х я считал, что документального кино уже не будет, а останется только информационное, публицистическое, телевизионно-репортажное... Но, вы знаете, у нас в Латвии в конце 1990-х — начале 2000-х появилось новое поколение документалистов, которые в большинстве своем вышли из любительского кино. Более того, они формируют некое новое видение. Их кино — другое.

Д.Десятерик. Лучше или хуже?

А.Клецкин. Лучше или хуже — это как раз не проблема. Если именно так ставить вопрос, то оно, честно сказать, плохое. Оно нам может не нравиться, они неправильно там все делают. Но это — другая эстетика.

Д.Десятерик. В чем отличие проявляется?

А.Клецкин. В принципиально других отношениях с действительностью. Причем чаще всего они намеренно делают все наоборот. И это правильно. Я считаю, что каждое поколение должно отталкиваться от предыдущего, быть уверенным, что раньше никто ничего не умел. Если нет амбиций, то ничего и не получится. Но и когда за амбициями нет ничего, кроме невежества, толку ма-

ло. А когда человек традицию знает, но, даже не принимая, учитывает ее, результат может быть поразительный! Как бы то ни было, нынешние молодые по-настоящему вникают в документальное кино, в его историю, становятся профессионалами. Но у них, действительно, есть очень важные отличия.

Мы, наше поколение, считали, что отвечаем за своих героев. То есть мы должны были брать на себя ответственность, чтобы после фильма им не стало хуже в жизни. Вот в «Легко ли быть молодым?» — преимущественно мальчишки, хотя мы сняли и много девчонок. (Я, кстати, уже думал над этим: может, имеет смысл смонтировать новый фильм из тех материалов?..) Такое

«Легко ли быть молодым?»

чувство все время было, что на них потом будут пальцем показывать: мол, это вон та, которая там... Потому что девчоночья откровенность намного интимнее, чем мальчишечья. У парней же все наружу, они протестуют против порядка. А у девушек все очень личное — как с ними обращаются, как унижают, несчастные случаи какие-то... И пятнадцати-шестнадцатилетней девчонке потом, после фильма, было бы ох как нелегко. При том, что они не возражали, чтобы мы снимали их откровения и включили в картину. Но мы сами понимали, что не можем их подставлять. И фильм от этого, конечно же, пострадал. Но таково было наше убеждение. А теперь считается — хочу подчеркнуть, это принципиальная позиция молодых документалистов, — что любая откровенность на экране, даже самая интимная, абсолютно нормальна, что если герои хотят показать себя именно так, а не иначе, это их право.

Д.Десятерик. Чем же все-таки документальное кино отличается от игрового?

А.Клецкин. Как я уже говорил, мир в документальном кино создается из самой реальности. Но не отображает ее. Произведение творится из фрагментов действительности. Автор подбирает их, складывает, формирует собственное представление о ней — авторское, конечно. И если говорить о том, что можно, а чего нельзя... Абсолютно неприемлем обман зрителя, как было принято раньше, когда инсценировали действительность. Но можно работать в открытую — сыграть, реконструировать события. При одном, правда, условии — автор обязательно должен предупредить зрителя об этой реконструкции, о том, что он пересказывает, воспроизводит ситуацию, а не снимает непосредственно происходящее. Потому что игра должна быть честная и зри-

тель должен понимать, где факт, а где его художественное преображение. В этом смысле документальный фильм отличается от хроники, от репортажа... Конечно, искусство может существовать и в репортаже. Но опять же надо дать понять зрителю, что репортаж отражает то, что происходит, и никакие домыслы тут неуместны. Документалистика ничем не ограничена. Правда, сам термин «документальное» слишком расплывчат. Это не документирующее кино. Если оно и документирует, то внутренний мир автора через фрагменты реальности. В свое время Лидия Гинзбург, один из самых, по-моему, светлых умов своего времени, говорила, что искусство — это не только придумывание, это

«Легко ли быть молодым?»

еще и отбор. Так и в документальном кино: основное средство — отбор того в действительности, что выражает и ее саму, и авторский замысел. Словно берешь камень и отсекаешь лишнее, чтобы выявить форму. И если фильм пробуждает зрителя, совпадает с тем, что его волновало, пусть даже он не умел свои чувства сформулировать, тогда его эмоции усиливают произведение. В искусстве важна роль зрителя, читателя, слушателя. Все искусство XX века строится на том, что запрограммировано соучастие воспринимающего, реципиента, и он должен сам додумывать. Он должен вложить в произведение свой опыт и свои переживания. То есть фактически произведение киноискусства рождается не на экране, а между экраном и зрителем.

Д.Десятерик. Вы говорили о нечеткости термина «документальное кино». Распространено и другое определение — «неигровое кино». Как все-таки точнее?

А.Клецкин. «Неигровое» — это паллиатив, не определение для документального кино. Даже не знаю... У меня нет готового ответа. Мне просто кажется важным, чтобы все поняли, что существует не один, а несколько видов документального кино. Что документальное как хроника, как публицистика, как искусство — разные явления. Они не отгорожены одно от другого, но все же разные и у каждого свои установки, свои функции.

Д.Десятерик. В чем преимущество документального кино?

А.Клецкин. А дело в том, что оно дает возможность общаться со зрителем напрямую. Оно показывает человеку знакомую ему среду, людей с такими же, как у него, проблемами... Только все должно быть подано не как рациональ-

ная информация. Потому, кстати, считаю, что не должно быть дикторского текста — только авторский, причем не важно, кто его читает. Это вопрос сути, а не формы. А может и вообще не быть текста или только текст интервью. Молодые документалисты привыкли работать с видеокамерой, а у видеокамеры есть одно очень большое преимущество, оно же большая беда, — можно разговаривать со своим героем часами, и никаких проблем. Кинокамера давала нам только десять минут, и представьте: прервать разговор, сменить кассету, вставить другую — это конец! Теряешь смысл, теряешь доверительную интонацию, теряешь собеседника! Поэтому раньше к съемке готовились дол-

«Легко ли быть молодым?»

го, продумывали и создавали ситуацию, которая могла бы проявить героя максимально полно, всегда точно знали, что хотят спросить. И никогда разговор с человеком перед кинокамерой не был пустой болтовней ни о чем, беседа становилась не просто документально записанным интервью — она была поступком обоих, и автора, и героя. Она обладала сильной энергетикой, которая заряжала зрительский зал, была прямым выражением чего-то важного и существенного для всех. А сегодня автор приходит на съемку совершенно неподготовленным: ну, поговорим на такую тему, поговорим на другую, а там будет видно, что ж мы двух полезных минут из часовой записи не найдем?.. Вряд ли это работает на пользу фильма.

Д.Десятерик. Если документальное кино делается из непосредственных фрагментов реальности, какова же здесь роль сценариста, нужен ли он вообще?

А.Клецкин. Интересный вопрос. Сценаристом может быть и сам режиссер. Мы с Юрисом Подниексом работали очень тесно. Одиннадцать месяцев общались с разными молодежными компаниями, но никого не сняли. Нам было важно в тех дискуссиях понять, что и как происходит в среде молодых, при том, что они стремительно меняются. Зато после этих встреч мы хорошо знали, что искать и кого снимать. Это все огромная работа, на Западе она называется периодом исследования. Вот, например, в нашей картине очень большую роль играет фильм, снятый начинающим режиссером. В сценарии было записано, что нужен молодой художник или поэт, который о своем поколении может говорить образно, чтобы было сопоставление нашего и его взгляда, чтобы был этот перепад, этот ток между разными полюсами. Мы долго искали, но никак не могли найти такого человека. И вдруг в одной любительской студии нашли девочку и парня. У девочки был очень интересный, просто потрясающий замысел, но позже у нее что-то случилось, она все бросила и куда-то исчезла. А Игорь продолжал работать, и его фильм вошел в «Легко ли быть моло-

дым?». Вообще сценария в общепринятом смысле слова у нас не было, но мы понимали, какие нам нужны ситуации, какие герои, где болевые точки, что нужно выявить. Никто заранее не писал Юре вопросы, которые надо задавать молодым, зато было четко определено, что разговаривает с ними именно он, что все снимается из-за его плеча — так, чтобы получилось, что герой разговаривает с залом напрямую. И чтобы было видно, что мы на равных, что мы отказываемся — тоже на уровне сценарной разработки — от любых комментариев. Раз они не могут или не хотят по какой-то причине ответить на тот или иной вопрос, то комментировать мы не имеем права. Кстати, на тему, что такое в документальном кино сценарист, а что такое режиссер, у меня есть красивая метафора. Знаете, во всех фольклорах есть живая вода: герой погиб, а потом его живой водой полили — и он ожил. А вот в русских сказках есть две воды — живая и мертвая. Сначала нужна мертвая — чтобы срослись все кости и ткани, зажили все раны. И только потом надо полить живой водой, чтобы оживить героя. Так вот мертвая — это вода сценариста, он действительность, ее разбросанные фрагменты разбирает так, чтобы из них можно было сформировать некую работающую модель, о которой мы говорим. Но оживляет ее режиссер. И автор фильма — режиссер. Никаких сомнений. Это очень важно понимать. Юра, например, прямо говорил, искренне и правдиво: «Когда я начинаю снимать, в сценарий я уже не смотрю». Я ему как-то сказал: «Вот давай возьмем сценарий и сравним, есть ли в фильме что-то, чего нет на экране». И оказалось, что в разработке эпизодов абсолютно все было предусмотрено. Многое, конечно, просто не вошло в картину. Но чем еще важно документальное кино? Если фильм правильно задуман, то он, как хлеб, который на дрожжах всходит, — обязательно жизнь добавит свое. А в «Легко ли быть молодым?» необычайно важен фон.

Д.Десятерик. То есть?

А.Клецкин. Там все на фоне смерти. Там очень много смерти. Это особенно поразило родителей наших героев. Потому что во взрослом состоянии люди забывают, что молодежь очень часто ходит по краю пропасти. И вдруг оказалось — один герой картины заболел, умер, другая попыталась покончить самоубийством, третья родила ребенка, а тут сразу чернобыльский взрыв, и она говорит: «Как страшно пускать его в мир»... Потом — афганцы, потом — парень, который работает в прозекторской... И когда все это видишь, то смотришь на них не как на болванов, которые развлекаются неизвестно чем, а как на живых людей, которые всегда в поиске и все время рискуют жизнью. И все это дает фильму невероятной силы эмоциональный заряд, который в сценарной разработке не был предусмотрен.

Д.Десятерик. Вы произнесли слова: «...Мы не имеем права». Где в документальном кино грань допустимого?

А.Клецкин. Для меня что не этично, то не эстетично. Нарушая законы этики, мы уничтожаем ценность общения с человеком, будь то герой фильма или зритель. Без этики нет уважения. А без уважения нельзя снимать кино.

Д.Десятерик. Можете ли вы дать сжатое определение, формулу — что такое документальное кино?

А.Клецкин. Нет у меня такого афоризма... Для меня это что-то живое. Мне интересно, когда, снимая реального человека, удается создать произведение искусства, в котором проявляется само развитие жизни. Не на уровне политики или высоких идеалов... Если получается показать смысл жизни на самом обычном, на житейском даже уровне, то это кино, без которого очень трудно обходиться.

M E D I A

«Острова. Франческа Ярбусова»

ВИТАЛИЙ ТРОЯНОВСКИЙ:

«Быть «островом» опасно для жизни»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ

Виталий Трояновский руководит на канале «Культура» работой над документальным циклом «Острова», который стал одним из самых интересных телевизионных проектов. Трояновским и другими режиссерами были сделаны телевизионные фильмы об Андрее Тарковском, Иннокентии Смоктуновском, Анатолии Солоницыне, Василии Шукшине, Михаиле Швейцере, Герце Франке, Юрии Тынянове, Шавкате Абдусаламове и других весьма ярких, но не всегда оцененных по достоинству деятелях отечественной культуры. Историю рождения этого цикла, его будни и перспективы обсуждают Виталий Трояновский и кинорежиссер Евгений Цымбал.

Евгений Цымбал. Вашей программе пять лет. Почему вы, киновед с весьма высокой репутацией, автор, составитель и ответственный редактор капитального (и, пожалуй, наиболее заметного в последние полтора десятилетия) двухтомного научного труда «Кинематограф оттепели», вдруг решили стать режиссером, более того, руководителем телевизионной программы? Как вы пришли к этому?

Виталий Трояновский. Медленно и постепенно. Я работал научным сотрудником НИИ киноискусства и иногда, очень редко, писал научно-популярные сценарии. Сначала с моим другом, замечательным ленинградским режиссером Валерием Чигинским мы написали сценарий «По дорогам «второй вселенной» — об исследовании человеческого мозга. Валерий сделал необычную картину, полуигровую-полудокументальную и не столько научно-популярную, сколько философскую. Он вообще снимал картины о самых экстремальных научных опытах, тогда все это только начиналось — пересадка сердца, генная инженерия, — но в результате получались даже не философские, а скорее религиозные картины, что, казалось, было совершенно невозможно во времена исторического материализма и бдительной цензуры. Удивительно, как ему это удавалось в рамках советского научно-популярного кино, одной из главных задач которого всегда была антирелигиозная пропаганда! Но он был человек глубоко верующий, и это читалось в каждом его фильме.

Валерий очень рано умер и похоронен в Пюхтицком монастыре. Вот он был настоящий «остров». Мы, к сожалению, пока еще не сделали о нем картину в нашем цикле. Но это впереди.

Когда мы вместе работали над фильмом о мозге, я, думаю, научился у него нескольким важным вещам, например, тонкостям сюжетостроения. Но самое главное, этот опыт помог мне преодолеть страх перед тем, чтобы после долгого периода сочинения текстов о чужих фильмах начать делать свои. К ре-

жиссуре я всерьез подошел только в начале 90-х, а прежде была еще одна интересная сценарная работа с Александром Роднянским. Сейчас он известный продюсер развлекательного телевидения, а тогда был очень молодым, азартным режиссером-максималистом: ради нескольких кадров — неделя съемок в Припяти, которая только что превратилась в мертвый радиоактивный город. К тому, что уже было в сценарии — опасные вещества не только в воде и воздухе, но даже в материнском молоке, неправедный суд, снявший ответственность с высокопоставленных виновников за отравление окружающей среды, — добавился собственный опыт Александра, пережившего в Киеве с женой и недавно родившимся сыном первые, полные ужаса перед неизвестностью чернобыльские дни. В итоге получился настоящий экологический апокалипсис... К сожалению. Потому что на самом деле мы искали *выход*, но находили только большие и маленькие «чернобыли» по всей стране. Название картины «Усталые города» на какое-то время превратилось в журналистский термин, а один популярный в годы перестройки депутат однажды начал свою речь на съезде так: «Я парень из «усталого города»...

Через десять лет, в конце 90-х, мы с оператором Славой Сачковым оказались в Челябинской области в Озерске, прежде одном из самых засекреченных городов СССР. Это был город при комбинате «Маяк», где в конце 40-х годов вырабатывали плутоний для первой советской атомной бомбы, а потом полвека изготавливали начинку для наших ядерных и водородных бомб.

Е.Цымбал. Вы делали эту работу с кинодраматургом Борисом Евсеевым. Я знаю его как чрезвычайно цельного, упорного, очень неординарного человека. В 1990—1991 годах он и Владимир Константинович Буковский приглашали меня участвовать в создании телевизионной студии и телеканала правозащитной направленности. Эту идею очень поддерживали люди из окружения Ельцина до августа 1991 года. Потом, как только они пришли к власти, мгновенно потеряли интерес к этому замечательному проекту. Пожалуйста, расскажите о Борисе Евсееве подробнее.

В.Трояновский. Борис Евсеев, мой друг из Екатеринбурга, не только главный виновник этой поездки, но и того, что я вообще попал в режиссуру. Он окончил сценарный факультет ВГИКа, учился у Валентина Черныха и Людмилы Кожиновой, однако никогда не работал в игровом кино не только из-за внешних обстоятельств, но и из-за слишком серьезного отношения к сочинительству. Сейчас он занялся научной журналистикой, но до этого успел немало сделать в документальной кинопублицистике. В начале перестройки по его сценарию был снят первый фильм о психиатрическом преследовании инакомыслящих, а еще раньше, в 82-м году, его «Иртыш» был едва ли не единственным голосом против безумного проекта переброски северных рек в Среднюю Азию.

Вообще все творчество Евсеева исходило из его нетерпимого отношения ко всякого рода лжи и глупости. Вокруг «Маяка» в конце 90-х было наверчено столько лжи и глупости (телевидение чуть ли не каждый день поминало атомщиков недобрым словом, они вяло отбивались, но врали или скрывали самое важное и те и другие), что Борис просто не мог туда не поехать. Тем более что путь был не очень далекий — в соседнюю область. Поехал и даже начал снимать с оператором Сергеем Ермиловым, а потом решил, что режиссером должен быть я... Финансировать эту затею взялся редкий по честности и бескорыстию человек — адвокат Равиль Вафин.

Е.Цымбал. Вы к этому времени уже вполне чувствовали себя режиссером?

В.Трояновский. За несколько лет до этого мы с Борисом (при участии Лидии Котельниковой) сняли четырехсерийную политическую картину «Дело следователей», потом я сделал небольшой монтажный фильм «Сладкая песенка»... Главная трудность была не в отсутствии режиссерского опыта, а в нежелании снимать что-то вроде приквела «Усталых городов». Ведь первый «чернобыль» произошел именно на «Маяке» в 1957 году. Фильмы ужасов показались бы вечерней сказкой для малышей по сравнению с тем, что случилось там.

На «Маяке» тысячи людей теряли здоровье, умирали совсем молодыми,

«Острова. Шавкат Абдусаламов»

невольно губили тех, кто жил рядом, создавая нечто ни разу не использованное по своему прямому назначению. По сути дела они производили не плутоний, а страх, глобальный ужас... Где он теперь? Может быть, рассеялся сам по себе? Нет, он все там же. В донных отложениях реки Течи, в озере Карачай, где за сорок лет непрерывной ядерной дуэли с Западом накоплена радиоактивность, равная трем чернобыльским выбросам. По логике, которая в тот период активно навязывалась нам СМИ, все это выглядело как предел безумия старого мира, основанного на страхе взаимного уничтожения двух систем — мира, с которым нужно было как можно скорее покончить. Закрыть «Маяк», воздать атомщикам по заслугам и войти чистыми в новую прекрасную эпоху, где «народы обнимутся». Кое-что на этом пути уже было достигнуто. Удалось поднять общественность против строительства Южно-Уральской АЭС в Озерске, и оно было свернуто. Удалось создать вокруг «атомщиков-отравителей» обстановку морального осуждения и нетерпимости.

В такой атмосфере мы и познакомились с теми, кто изготавливал заряд для первой советской ядерной бомбы, с теми, кто ликвидировал аварию 57-го года, и с совсем молодыми людьми — студентами местного вуза. Старики были оскорблены и обижены, но не деморализованы. Большинство молодых даже не задумывались о смене профессии. Они прекрасно понимали, что «Маяк» закрыть нельзя, потому что нельзя изменить законы природы. Однажды разбуженные внутриатомные силы требуют постоянного присмотра, по крайней мере, на ближайшие 25 тысяч лет (период полураспада плутония).

Е.Цымбал. Вы знаете, это чрезвычайно важные вещи. О них совсем не любят говорить в последние годы. Сейчас гораздо больше любят воспевать заокеанские подвиги советских чекистов, обеспечивавших наш атомный проект или неоценимый вклад Лаврентия Павловича Берии, который курировал эти работы.

В.Трояновский. Сегодня при любом упоминании о советском атомном проекте в первую очередь расскажут, как наша разведка похитила у американцев секрет устройства ядерной бомбы. Это все равно что утверждать, будто Великую Отечественную выиграли прототипы Штирлица. Сравнение с войной не случайно. Здесь тоже нужно говорить о «подвиге народа». Видимо, без этого в нашей стране ничего серьезного сделать нельзя. Если к концу войны бомбой занималось лишь несколько научных коллективов, то в 49-м, в год ее испытания, уже половина Советского Союза, сама того не зная, прямо или косвенно работала на атомный проект. Это была еще одна Великая Отечествен-

ная. Более того, поражение в этой «бесконтактной» войне обесценило бы победу в мае 45-го. С этого мы и начали нашу «Дорогу на «Маяк» и, конечно, выглядели ретроградами на фоне тогдашнего увлечения «новым мышлением». Но прошло полгода после завершения фильма, и все изменилось, потому что телевидение показало натовские налеты на Белград. И все сразу вспомнили, что мы ядерная держава. Это был момент истины для наших героев.

Они приехали на строительство «Маяка» отовсюду — выпускники техникумов и институтов, химики, физики, в основном, девушки. Пока их сверстники воевали, они учились. Приехали лучшие, отличницы. Одна из них, будущий доктор наук Лия Павловна Сохина, сорок лет спустя напишет книгу с замечательным названием «Плутоний в девичьих руках». Оно звучит как метафора, но на самом деле имеет прямой смысл. Первые килограммы плутония нарабатывались, когда еще не было ни специального оборудования, ни тем более средств защиты. Они ничего не боялись, потому что пока самого худшего не знали, ведь никто еще не умирал...

«Дорога на «Маяк» — это рассказ о том, как наши герои создали советский «ядерный щит» и как не сумели защитить жителей соседних деревень, которые пили радиоактивные отходы вместо чистой речной воды, как прозевали в 57-м свой «уральский чернобыль» и как смогли до минимума свести его последствия, как выселяли радиоактивные деревни и как убеждались, что иногда выселенные страдают больше оставшихся, как достойно и без жалоб на судьбу умирали от плутониевого лейкоза, как часами и днями работали в полях жестких излучений, как набрали свои сотни рентген и при этом прожили полную всеми человеческими радостями жизнь. Страшный и бесценный опыт, который нужен нам и нашим внукам на столетия вперед.

Е.Цымбал. Увы, этот опыт так и не был в должной степени оценен и использован. Достаточно вспомнить Чернобыль, тот хаос и бедлам, которые там творились... Те подвиги, которые совершали люди, ликвидировавшие последствия аварии, и то почти безразличное отношение к ним, которое впоследствии так очевидно демонстрировалось властью и обществом...

Но перейдем к вещам более нам близким. Вы несколько лет занимались фильмом об атомщиках и в это же время вместе с коллегами по НИИ киноискусства писали книгу о кинематографе оттепели. Как вам удавалось совмещать столь различные занятия?

В.Трояновский. Для меня здесь очень много общего: и в том и в другом случае речь идет о советском наследстве. Вопрос об отношении к нему остается и сегодня самым главным и самым сложным. От ответа на него зависит наше настоящее и особенно будущее.

Знакомство с атомщиками помогло существенно дополнить то, что мы искали, работая над книгами об оттепели, — *образ советского человека*. Мне кажется, что эта духовная конструкция сравнима по своей силе и оригинальности с образом человека, который предлагала, например, античность. Презрение и злость, с которыми говорят и пишут о нем сейчас, только укрепляют мое убеждение, что когда-нибудь утомленные цивилизацией потомки откроют его заново и он явится на каком-то новом повороте в развитии культуры. Не знаю, будет ли это хорошо или, напротив, ужасно, но такая вероятность существует. Слишком большая энергия была в него вложена, и она еще сохраняется благодаря книгам, фильмам и даже архитектуре. Конечно, период полураспада у него не такой, как у плутония, но на несколько сот лет хватит.

Советский человек родился при участии кино: именно оно сделало его видимым. Новое искусство, явившись в ореоле чуда, помогло новому обществу не только сплотиться, но и осознать себя чудесной силой. Люди из зала горячо полюбили людей с экрана и поверили в их реальность. Больше, чем в свою собственную. Они были прекрасны, эти люди с экрана, но главное, они были счастливы. Для счастья им нужно было только одно — быть частью того единства, которое составляли люди в зале.

Традиционный *советский* человек прожил в кино без существенных изменений до середины 50-х годов, когда он начал превращаться в *человека*

оттепели. В этом новичке искренняя любовь к «божественному социальному» (термин Дюркгейма) странным образом соединилась с рефлексией отступника. Он захотел так обновить прежнюю коллективистскую веру, чтобы она стала гарантией личной свободы. Эту безрассудную попытку мы и попытались описать в двух книгах «Кинематограф оттепели».

Е.Цымбал. А как вы пришли на телевидение и как возникли «Острова»?

В.Трояновский. Мой учитель по ВГИКу Ростислав Николаевич Юренев с самого начала предсказывал мне, что я буду работать на телевидении. Сам я туда не просился, но в начале 90-х практически на всех каналах возник спрос на киноведов. У нас в НИИ киноискусства был сектор истории отечественного кино, которым руководил сначала Юренев, а потом Валерий Фомин. Мы спокойно и неторопливо писали свои статьи и книги, последними из которых и были две книжки об оттепели. Не успели мы их дописать (может быть, поэтому там осталось несколько «белых пятен», пропущенных фильмов и имен), как телевизионщики увели почти всех моих авторов. Сначала ушел Евгений Марголит, а потом Ирина Изволова и Андрей Шемякин занялись документальным кинопоказом на только что созданном канале «Культура». Я продержался до 99-го года, но в конце концов последовал за ними. Андрей к тому времени начал делать собственную программу «Документальный экран» (сейчас она называется «Документальная камера»), а мы с Ирой Изволовой придумали «Острова».

С тех пор прошло несколько лет. «Острова» менялись, и довольно существенно, но вместе с тем оказалось, что самые важные вещи были уже в первом выпуске. Их определил выбор героини. Фильмы Елены Саканян, а главное, ее жизнь, точнее, чем множество других замечательных жизней в искусстве, совпали с тем, что мы пытались вложить в понятие «острова». Я сам заметил это полное совпадение не сразу, а лишь в начале прошлого года, когда монтировал новую версию первых «Островов»: пришлось сделать поправки для повторного показа, потому что Нелли (так мы ее звали) Саканян уже не было на свете.

Е.Цымбал. Стиль Елены Саканян был весьма своеобразен. Как и ее герои...

В.Трояновский. То, что она делала в кино, было ни на что не похоже. Не было жанра, к которому можно было причислить ее лучшие фильмы. Жанр каждый раз творился ею заново и больше не повторялся. Каждый раз она все более дерзко нарушала существующие границы, прежде всего границы между кино и жизнью. Вмешательством в жизнь был ее первый большой фильм «Кто разбудит аксолотля?» — абсолютная жанровая новация, соединившая фантастический сюжет об эксперименте со «спящими генами», собственные «заготовки к будущей теории» и подлинную дискуссию ученых. Удивительно, что благодаря Нелли самое интересное в те годы обсуждение проблем эволюции состоялось не на научной конференции, а в павильоне киностудии. Одновременно это была одна из самых радикальных утопий перестройки, появившаяся за пять лет до нее и забытая в ее суетном движении. Разбуженные «спящие гены», биологические «черные дыры», из которых летит будущее, — когда-нибудь этот фильм напомнит, что в истоках перемен были не только социальные или политические импульсы, но и ожидание скачка в творческой эволюции человека.

Пятнадцать лет спустя выйдут «Доски судьбы», где Нелли попытается применить открытые Велимиром Хлебниковым законы времени к смутному периоду в новейшей российской истории. Прежде всего к событиям октября 93-го года в Москве, которые стали символом полного краха всех перестроечных иллюзий. И удивительно, как на экране из ужаса кровавой схватки рождается идея единства человечества. Впрочем, она есть уже в «Земле неизвестной», снимая которую Нелли еще ничего не знала о Хлебникове и даже путала его с Крученых. В «Земле неизвестной» эта идея присутствует как идея единства всего живого, единства биосферы, частью которой является и человеческий род. Создание этого фильма в 1984 году, в канун будущей смуты, — еще одно замечательное прозрение. На пороге эпохи дикого капитализма, ког-

да еще не было никаких его признаков, Нелли отказывается принять борьбу за существование, в которой слабые будут уничтожены сильными, в качестве основного закона жизни. Она находит себе хорошего союзника — великого почвоведа Василия Докучаева — и вместе с ним чисто кинематографическими средствами показывает ограниченность дарвиновского взгляда на природу. Она предлагает оторваться от узкого поля наблюдений, где дарвинизму всегда легко доказывать свою правоту, и увидеть обширные пространства, где действует другой закон — закон взаимопомощи и всемирной любви, увидеть этот великолепный, божественный спектакль.

Можно определить его как «непредсказуемое единство», то есть наличие какой-то высшей последовательности в том, что извне кажется ее грубым нарушением. Позднее мы обнаружим это качество у многих «островов». Причем оно четко прослеживается в поведении наших героев — и в жизни, и в искусстве.

Нелли вообще строила свою творческую биографию так, что ее индивидуальная этика и эстетика принципиально неразделимы. Особенно это очевидно в ее самой известной работе — трилогии о Зубре. Великий ученый Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский, живший с клеймом предателя и «невозвращенца», впервые появился на экране в ранней ленте Саканян «Генетика и мы», а затем в «Аксолотле». Это произошло вопреки усилиям властей, запрещавших его снимать. Через несколько лет после смерти ученого Нелли начала свой не имеющий аналогов в истории кинематографа фильм-расследование. Отснятый материал попадал не только на монтажный стол, но и в главную военную прокуратуру, которая занималась пересмотром дела Тимофеева-Ресовского. И, казалось, все шло к реабилитации, но вдруг появились новые, еще более страшные обвинения: работа на военную мощь фашистской Германии и даже участие в опытах на людях. В этот тяжелый момент многие, кто помогал Нелли, отвернулись от нее, другие напомнили, как они предупреждали, что опасно копаться в прошлом... Но ее это не остановило.

Е.Цымбал. Я помню, какое ошеломляющее впечатление произвела на меня картина «Рядом с Зубром»...

В.Трояновский. Вслед за картиной «Рядом с Зубром» появилась «Охота на Зубра», а потом «Герои и предатели». Эти фильмы содержали множество ценнейших киносвидетельств. Энергия режиссера и ее вера в своего героя, вопреки всему, что о нем говорили и писали тогда, объединила десятки людей из разных стран — тех, кто знал Тимофеева-Ресовского, экспертов, историков науки. Фильмы Саканян показали по Российскому телевидению, и Николай Владимирович был реабилитирован. Но это еще не все. Вместе со своим мужем, известным историком биологии Василием Бабковым, Нелли написала книгу о Тимофееве-Ресовском. Это первая полная научная биография и глубочайшая характеристика его личности. Нечто подобное было и с Хлебниковым. Были не только сделаны две картины о нем, но и выпущено на собственные средства первое полное издание его главной книги «Доски судьбы», расшифрованное и откомментированное Василием Бабковым. Кроме труда режиссера был еще труд ученицы, исследователя, хранителя имени, труд, который не заканчивался фильмом. Максимализм — еще одна обязательная «островная» черта, кстати, опасная для жизни.

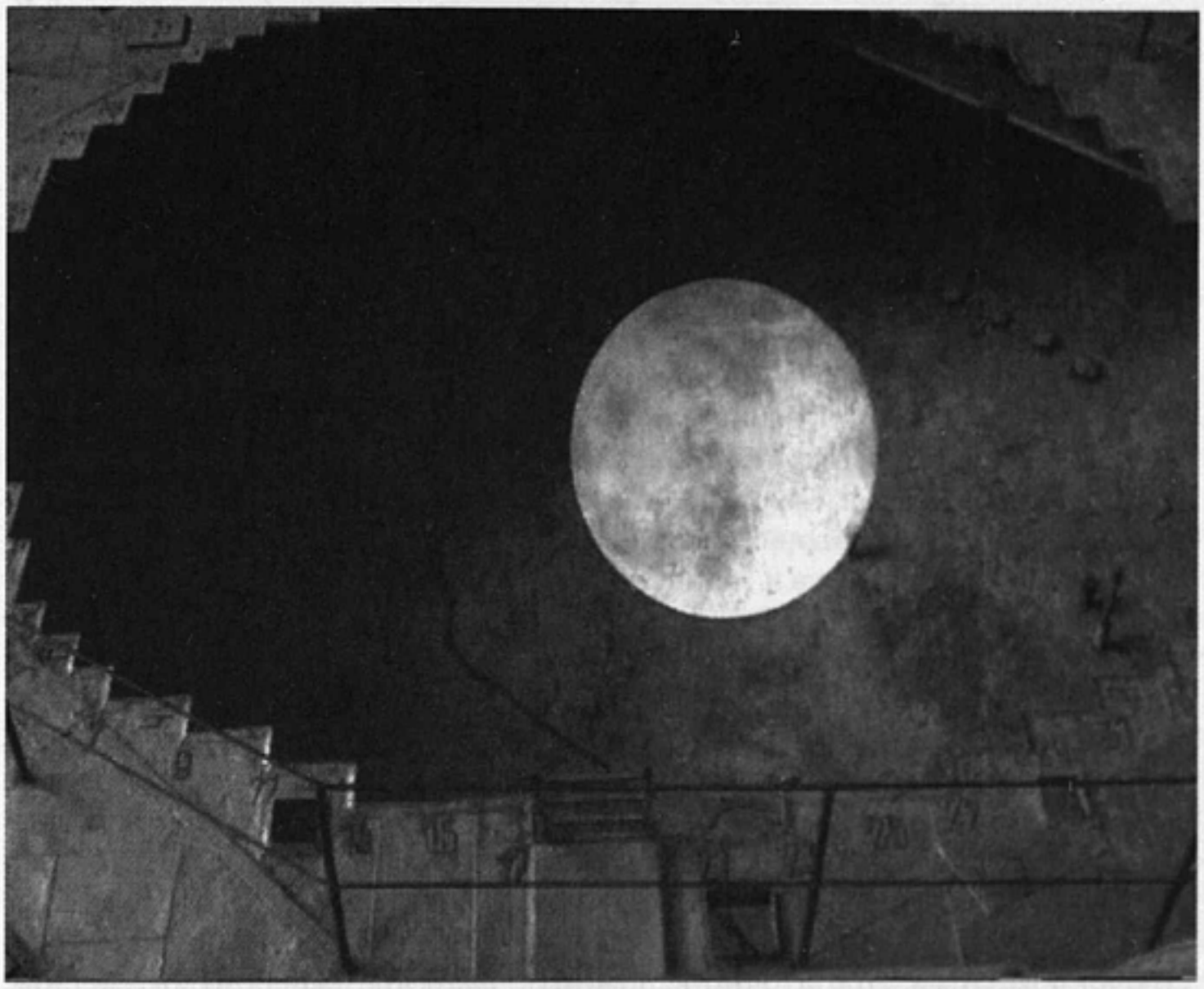
Елена Саканян, Майя Меркель, Александр Жуковский, Марина Разбежкина, Семен Райтбурт — имена героев первых выпусков «Островов» были малоизвестны за пределами профессионального кинематографического круга. По первоначальному замыслу каждый новый выпуск должен был стать для зрителя открытием нового «острова». Обладающего своей суверенной территорией в искусстве и, как правило, обойденного всеобщим вниманием или просто незамеченного. Главная тема цикла — творчество как драма идей, которая на экране, как и в реальности, тесно переплетается с теми или иными человеческими драмами.

Е.Цымбал. А по какому принципу вы отбирали следующих героев?

В.Трояновский. Позднее героями цикла стали знаменитые мастера кино: Андрей Тарковский, Георгий Рерберг, Михаил Ромм, Леонид Гайдай, Анатолий Солоницын, Василий Шукшин. Но общий принцип построения каждой серии как открытия «острова» остался прежним. Известность, когда она освещает образы людей, уже ушедших от нас, нередко бывает всего лишь своеобразной формой забвения.

Е.Цымбал. Да, иногда людей запоминают совсем не такими, какими они были. Их помнят по каким-то малозначительным для них самих проявлениям — не самым удачным работам, фильмам или ролям...

В.Трояновский. Второстепенные биографические факты, лежащие на поверхности, житейские мотивы нередко заслоняют глубинную и всегда неповторимую взаимосвязь творческого дара и судьбы выдающегося художника. «Острова» устроены иначе. Эти фильмы задают вопросы, но не ищут простых ответов, не просвещают и не пытаются объяснить необъяснимое. Их цель — не исследование прошлого, а живое присутствие в нем. Отсюда — отказ от прямого авторского комментария. Говорят документы и книги, кадры из фильмов и сами герои — персонажи истории, которые в определенном смысле «рас-



«Дорога на «Маяк», режиссер В.Трояновский

сказывают сами себя». При этом появляется возможность строить «Острова» из того же документального материала, но по законам художественного повествования. Конечно, здесь возникают определенные трудности для зрителя. Всегда готовый всё объяснить закадровый голос удобнее и привычнее, но он разрушает внесловесный контакт между зрителем и фильмом, который гораздо важнее, чем примитивная, а чаще всего ложная «понятность».

Е.Цымбал. Я не могу согласиться с тем, что художественное повествование возникает в фильме только в тех случаях, когда герои или документы «рассказывают сами себя». Мне кажется, не следует пренебрегать и другими выразительными средствами, если они себя оправдывают. Авторская концепция не должна быть жесткой и абсолютизированной. Она может быть совершенно различной в зависимости от персонажа и особенно в зависимости от изобразительного материала. Это тоже может очень эффективно работать. Зритель далеко не так глуп, как думают о нем на телеканалах.

«Острова. Валентина Талызина»

В.Трояновский. Парадоксально, но, если верить рейтингам, иногда программы с более сложной внутренней организацией собирают бóльшую аудиторию, чем их простейшие аналоги. Я думаю, что здесь очень важна последовательность и точность в соблюдении тех правил игры, которые ты предлагаешь зрителю. Зритель примет любую сложность, если поверит, что она не авторский каприз, а необходимость.

Когда отсутствует прямой комментарий, главным инструментом становится композиция. Мир наших «островов» возникает из воспоминаний, хроники, высказываний персонажей и образного мира их произведений. Из самых неожиданных пересечений судьбы и таланта. Есть один жестокий закон: что плохо для персонажа, то хорошо для кино. В середине XIX века Кьеркегор писал, что поэт — это несчастный человек, рыдания которого звучат для нас как прекрасная музыка. И это еще одна наша тема: как это дорого стоит — быть «островом». Это опасно для жизни и здоровья. Может быть, поэтому в наше прагматичное время тот тип художника, о котором мы в основном и рассказываем, можно назвать исчезающим, а «Острова» — его «Красная книга».

Е.Цымбал. Вы знаете, тут есть опасность эксплуатации культовых фигур. Меня пугает постоянное сужение пространства нашей культуры. Упорно создаются культы нескольких, хотя и вполне достойных личностей. Во всех сферах нашей жизни. Начинается бесконечное тиражирование, которое опошляет и снижает их значимость. Началось с Пушкина. Он — наше все. Но ведь были и Карамзин, и Батюшков, и Грибоедов, и Лермонтов, и Вяземский, и Жуковский, и Баратынский, и Тютчев, и Чаадаев. Но их вспоминают крайне редко. Говоря о поэзии Серебряного века, называют Ахматову, Цветаеву, Пастернака и Мандельштама. А как же Анненский, Блок, Бунин, Гиппиус, Гумилев, Ходасевич и еще многие другие? Поэты такого масштаба сделали бы честь любой литературе мира. А у нас они где-то на третьем плане, да еще часто под названием «второстепенные» поэты. Слава богу, сейчас об Андрее Белом и Максимилиане Волошине сделал очень интересные фильмы Андрей Осипов. Но это редкое исключение. Общая же тенденция такова: уже известные и признанные фигуры делают еще более известными. Остальные, напротив, все реже возникают в культурном контексте. И так не только в поэзии, но и в науке, музыке и так далее. Вы, выбирая своих персонажей, стараетесь этого избежать. И это мне представляется очень важным. Достаточно вспомнить ваши чрезвычайно интересные фильмы о Наде Кожушаной — удивительном сценаристе, человеке обнаженной и больной совести. Фильм о Валентине Талызиной режиссера Татьяны Скабард. Фильмы Ирины Изволовой о Юрии Тынянове и Евгении Шварце.

В.Трояновский. Татьяна Скабард работает с нами с третьего выпуска «Островов». Вначале сделала несколько картин о замечательных документалистах Юрии Шиллере, Павле Когане, Людмиле Станукинас, Алексее Габриловиче, Марине Разбежкиной — Марина тогда тоже не очень была известна, потому что не занималась игровым кино. Татьяна сама принадлежит к тому ряду людей, которые пытались и пытаются сохранить документалистику как искусство, превратить камеру из средства поверхностного наблюдения в инструмент, с помощью которого можно увидеть человеческую душу. Татьяна Скабард стремится поставить своего героя в такие обстоятельства, чтобы он был предельно активен, а не представлял собой, как это часто случается, статичный непрерывно говорящий предмет. Так она сделала фильм о Валентине Талызиной.

«Острова. Юрий Тынянов»

А совсем недавно сняла очень удачную, на мой взгляд, картину о Михаиле Швейцере.

Ирина Изволова первые три «островных» года работала со мной, а потом перешла на самостоятельную режиссерскую работу. Она сделала картины о Шукшине, Баталове, Луспекаеве, но главным делом для нее было то, что мы называем «питерским циклом», куда кроме Тынянова и Шварца вошли картины об Андроникове, Козинцеве и пока еще незаконченный фильм о Николае Заболоцком. Нам вообще очень повезло с героями: есть надежда, что мы кое-чему у них научились. Ира учится прежде всего у Тынянова и Шварца, и, кажется, успешно. В конце концов именно Тынянов, написав «Смерть Вазир-Мухтара», создал образец жанра, который очень много значит для «Островов». В фильмах «питерского цикла» есть, хочется верить, еще одна тыняновская черта: стремление слиться с персонажем не столько на уровне идей, сколько на уровне чувств. Это проявляется в соединении текстов (самого героя и его современников) и хроники. Знакомая хроника становится незнакомой, остраняется с помощью текста.

Вообще мы ко всем своим персонажам относимся, как к живым, несмотря на то что «Острова» делятся на два архипелага: земной и небесный.

Иногда хочется исправить хотя бы в кино то, что уже невозможно сделать в жизни. Так, в фильме о Смоктуновском я решил помирить Иннокентия Михайловича с Козинцевым. Для этого даже нарушил одно из «островных» табу — использовал прямой авторский текст. Нашел кусок хроники съемок «Гамлета», где они спокойно беседуют в каком-то совершенно пустом и неопределенном пространстве, и записал такой текст: «Иннокентий Михайлович и Григорий Михайлович там, где они сейчас, давно помирились, хотя и продолжают спорить о Шекспире»...

Е.Цымбал. У вас много прекрасных фильмов. И сделаны они очень умно и деликатно. В них, действительно, оживает время во всей его сложности и неоднозначности. Мы явственно ощущаем драматизм существования этих людей. Их жизнь на экране пропитана ароматом времени. К сожалению, чаще всего довольно горьким. Непонятость и неоцененность — почти закономерность для России. Не говоря уже о Советском Союзе. Когда я смотрел ваши фильмы, я поражался, как мало мы знаем своих гениев. Почему? Мы по-прежнему «ленивы и нелюбопытны», что гениально заметил Пушкин. Мы почти ничего не знаем о генетике Рапопорте. О жившем рядом с нами гениальном операторе Георгии Рерберге, к которому совершенно незаслуженно прилипла характеристика «человека, предавшего Тарковского». Да не предавал он его никогда. Это был отказ Тарковского, инспирированный во многом нетворческими причинами.

В.Трояновский. Мы сделали подряд два фильма об операторах. Перед Рербергом был еще Александр Жуковский, замечательный оператор, снимавший «Ежика в тумане», «Шинель» и множество других известных анимационных картин. Эти два выпуска «Островов» очень многое определили в судьбе программы. Тогда мы впервые должны были решать проблему, как строить фильм, если у нас нет возможности напрямую обратиться к нашим героям. Каким образом добиться их живого присутствия на экране, если мы опоздали поговорить с ними, увидеть их в работе? Но главное — благодаря этим картинам мы встретились и подружились с прекрасными людьми, которые не просто снимались в «Островах», но еще очень помогли и помогают нам советами, критикой и просто вниманием к тому, что мы делаем. Это Юрий Норштейн, Шавкат Абдусаламов и Марина Тарковская. Без них не было бы и картины об

Андрее Тарковском, которая установила рекорд «Островов»: семь раз была показана в эфире.

Сразу после первой встречи с Мариной Тарковской стало ясно, что картина может получиться. Меня с первых ее слов как будто током ударило: вот она, интонация, которая нужна! Она говорила о событиях двадцати-тридцатилетней давности так, будто они случились вчера. Это же мы потом нашли в ее книге «Осколки зеркала», которую кто-то очень верно назвал не мемуарами, а «новой прозой». Я стал искать что-то близкое этому взгляду. У Арсения Тарковского (я сейчас заканчиваю картину о нем) есть одно малоизвестное стихотворение с такими строчками:

Бывает, в летнюю жару лежишь
И смотришь в небо, и горячий воздух
Качается, как люлька, над тобой,
И вдруг находишь странный угол чувств:
Есть в этой люльке щель, и сквозь нее
Проходит будто холод запредельный, будто
Какая-то иголка ледяная...

Вот этот «странный угол чувств» я обнаружил, когда, прокручивая несколько раз хронику пресс-конференции Андрея Тарковского в Италии, где он отказывался от советского гражданства, отключил звук его голоса.

Е.Цымбал. Он говорил о надеждах на будущее, но в каком противоречии с выражением его глаз были его слова...

В.Трояновский. Мне кажется, что эта хроника со словами передавала только то состояние, в котором Андрей Арсеньевич находился в тот конкретный момент. А без слов — такова была его обнажавшая душу пластика — он был виден целиком, вместе со всем его прошлым и, главное, будущим.

Было ясно, что его пророческий импульс, ставший к тому времени главным смыслом его существования, так и не будет услышан. И на Западе еще меньше, чем на родине.

Е.Цымбал. Это было очень точное творческое решение. Изображение гораздо честнее без звука. Иногда полезно смотреть телевизор, отключая звук. Особенно это касается политиков. Изображение просто раздевает их...

В.Трояновский. Слово, особенно прямое авторское обращение к зрительской аудитории, которым злоупотребляет современная телевизионная документалистика, — очень сильное и грубое средство, обычно оно подавляет всякую другую выразительность фильма, его способность «говорить шепотом», обращаясь не ко всем сразу, а к каждому по отдельности. Для нас это очень важно, потому что каждый зритель — это ведь тоже «остров».

Раньше наш кинематограф очень мало помогал зрителю в его внешней жизни, но много давал для жизни внутренней. Сейчас кино и особенно телевидение содержат большое количество нужной и полезной информации. Конечно, много вранья или скрытой рекламы, но и предостаточно того, что помогает правильно ориентироваться в повседневной реальности. И почти нет ничего, что питало бы, поддерживало и поощряло внутреннюю жизнь тех, кто это смотрит. Иначе говоря, из экранного творчества уходит поэзия. Можно даже сказать, что «Острова» — это сериал о последних поэтах. Красивая получается формула, да? Когда встречаешься с ними, то понимаешь: никакие они не «последние». Пошлость и глупость неистребимы, но поэзия тоже. Многие «Острова» именно об этом.

Для меня в этом смысле особенно важной была картина о Франческе Ярбусовой, даже сами съемки удивительного дуэта — Юрия Норштейна и его жены, художницы всех его фильмов. Вся их жизнь — это материал для поэзии (как карандаш, который затачивает Норштейн, но не для рисования, а для того, чтобы превратить стружки в опавшие листья). Иначе невозможно оправдать это изматывающее обоих, съедающее годы и даже десятилетия стремление к недостижимому совершенству.

Или еще один наш любимый герой — Шавкат Абдусаламов. Очень крупный художник, живописец, график, сценограф, художник кино, работавший

с Климовым, Хамраевым, Завадским. Его приглашал на несостоявшуюся, к сожалению, картину, которая должна была сниматься в Средней Азии, Микеланджело Антониони. Так вот, Шавкат, до шестидесяти лет не занимавшийся литературой, садится и пишет толстый роман «Единорог», равного которому по поэтической силе, по тому, как автор обращается с русским языком, я не вижу в литературе последних десятилетий. И опять все нити, как пел Окуджава, выдернуты из собственной судьбы, со всеми ее мытарствами, тяжелейшими детскими переживаниями. Читаешь и понимаешь, что у его судьбы не было никакого другого замысла, кроме художественного. Все было сделано судьбой так, чтобы появилась именно эта книга.

Е.Цымбал. Мне понравились «Острова» о моем любимом актере Владимире Ильине, с которым я снял свой первый фильм «Защитник Седов». Он совсем не светский персонаж. Человек по-настоящему скромный, несмотря на огромный масштаб дарования.

В.Трояновский. Картину об Ильине сняла Светлана Проскурина, режиссер авторского игрового кино. Для «Островов» она сделала еще и очень серьезный фильм об Александре Сокурове, его приобрели итальянцы для показа на своем телевидении. У нас, к счастью, есть возможность приглашать режиссеров с их выношенными, дорогими для них замыслами, которые они не могут реализовать в другом месте. Конечно, если эти замыслы укладываются в открытую, но вместе с тем вполне определенную концепцию нашей программы. Некоторые режиссеры задерживаются на «Островах», например Валерий Балаян, который сделал замечательный фильм об Иоселиани, а вообще ведет у нас линию, связанную с философией: снял фильм о Георгии Гачеве, а сейчас работает над картиной о Мерабе Мамардашвили.

Е.Цымбал. Многие из ваших авторов пришли из научно-популярного кино. Талантливые, вдумчивые и серьезные люди.

В.Трояновский. Да. Я люблю этих людей, потому что они привыкли работать без суеты и органически не могут делать однодневки. Наша программа многим обязана Нелли Саканян и не только своим успешным стартом и замечательным фильмом о генетике Рапопорте, но и тем, что она рекомендовала нам свою подругу по «Центрнаучфильму» Татьяну Мартынцеву. Вы могли видеть ее картины о Солоницыне, Райзмане, композиторе Валерии Гаврилине, певице Заре Долухановой (вот еще одно почти забытое имя), которые неизменно оказываются в числе лучших «островных» работ.

Е.Цымбал. Есть чисто телевизионные требования и условности: стандарт, формат, рейтинг, медийность и прочие досадные и раздражающие кинематографистов вещи. На многих каналах это они жестко диктуют программную политику. Рейтинг стал одновременно знаменем, жупелом и законодателем сегодняшнего телевидения. Вы работаете на канале «Культура», который остался последним прибежищем интеллигентного человека. Как вы сосуществуете с этими телевизионными законами?

В.Трояновский. Если доли и рейтинги достоверные, то с ними нельзя не считаться. Другой вопрос — как? Мне кажется, что если речь идет о 7—8 процентах аудитории, а не о 20—30 процентах, то все это находится в пределах ошибки. Те измерения, которые сейчас проводятся, дают приблизительный результат, даже если твердо верить, что они не подвергаются никакой коррекции. Наш канал, на мой взгляд, занял правильную позицию: он, конечно, стремится к расширению своей аудитории — и для этого существует ряд пока не использованных возможностей, но не любой ценой. На «Культуре» справедливо считают, что заманчивая цель повысить свои рейтинги не оправдывает очень многие средства.

Самое главное — не делать того, чего не хочется делать. Потому что это, как сказала одна мудрая дама, укорачивает жизнь.

П У Б Л И К А Ц И И

«Разгром немецких войск под Москвой», режиссеры Леонид Варламов, Илья Копалин

МИХАИЛ КАЛАТОЗОВ

Дружба заклятых врагов

ПИСЬМА ИЗ ГОЛЛИВУДА

И.Г.Большакову
15 марта 1944 года
Секретно

[...] Студии РКО и «Бр. Уорнер» предоставили мне полную возможность для детального ознакомления с работой и системой организации главных звеньев студии. Все наблюдаемое записываю, систематизирую и вышлю Вам. Кроме того, удается получить в документах всю историю производства картины от сценария, первоначальной сметы, эскизов, монтажных листов плана съемки и прочих документов, включая окончательную стоимость картины. Таким образом, вся система технологии и экономики американской картины станет нам ясна.

Главное, что я пока могу сказать об организационно-экономическом процессе производства картин в Голливуде — это простота. Наши производственники и экономисты значительно усложняют этот вопрос. Правда, такая простота возможна при той высокой квалификации, какую имеют все без исключения работники студии, каждый работает на своем месте годами, даже десятилетиями. Так, например, ассистент режиссера в Голливуде — важная и ответственная специальность. Можно часто встретить ассистентов в возрасте сорока-пятидесяти лет. Обязанность ассистента — спланировать сценарий в съемочный процесс и практически реализовать. В этом главная его ответственность. Мечта лучших ассистентов — попасть в производственный отдел студии, который является сердцем студии, где работают лучшие знатоки производства. Ассистент, мечтающий стать режиссером, здесь редкость. Режиссер — это профессия творческая, ассистент — организаторская. Вообще организатор — это особая и очень важная профессия в американской кинематографии. Она имеется во всех звеньях кинопромышленности. На эту работу берут людей с организаторскими способностями, это качество является главным критерием в работе. [...]

Недавно у меня дома было организовано небольшое сценарное совещание, на котором присутствовали двенадцать виднейших писателей-сценаристов и руководителей сценарных отделов студий. Мною был предварительно разработан вопросник, касающийся наиболее важных творчески организационных вопросов, связанных со сценариями. Обработав материалы, вышлю Вам. Такое же совещание на будущей неделе проводится с виднейшими режиссерами, каждый из них расскажет о своей системе работы над сценарием, о работе с актером, художником, оператором

Окончание. Начало см.: 2005, № 8.

Михаил Калатозов

и т.д. Хочу провести аналогичные совещания с кинокомпозиторами и операторами. [...]

На днях было совещание по организации Комитета помощи реставрации «Ленфильма». Сейчас довольно трудно поднимать такую кампанию, в связи с деятельностью антикоммунистического комитета[1]. В данное время этот комитет направляет всю свою деятельность на провал рузвельтовской кандидатуры на президентских выборах. На днях [...] они собрали свое второе совещание и из кожи лезли, чтоб заполучить наиболее крупные имена американской кинематографии. Им удалось заполучить Селзника.

Давид Селзник является лучшим, независимым продюсером Америки. Он делает в год одну, максимум две картины. Иногда снимает одну картину по два года. Картины Селзника всегда являются событием. Еще он знаменит тем, что создает звезд. Он открыл Вивьен Ли, Розалинду Рассел, Спенсера Треси, Джоан Фонтейн, Дженнифер Джоунс (получившую приз Академии в этом году за «Песнь о Бернадетте») и других. Его также считают лучшим знатоком производства и особенно режиссуры.

Селзник — шурин Луи Майера, и, естественно, у него была репутация, достойная майеровского шурина. Когда антикоммунистический комитет получил согласие Селзника прийти на заседание, то они ликовали и трубили об этом по всему Голливуду. Селзник пришел и выступил на этом заседании. Он обращался по имени к каждому из организаторов и активистов комитета, называя их жуликами и прохвостами, помогающими фашистам в темной деятельности. Обложив таким образом всех присутствующих, он ушел с собрания. После этого случая из комитета стали уходить видные деятели. Ушел Гари Купер, кажется, ушел Кинг Видор[2] и другие.

Одно из главных обвинений этого комитета к голливудской кинематографии — почему снимаются картины о Советском Союзе? Комитет этот насчитывает сейчас около двухсот человек из видных кинематографических деятелей.

Естественно, наш комитет по помощи «Ленфильму» встретит активную

---

[1] Речь идет об «Альянсе кинодеятелей по защите американских идеалов», созданном в 1944 году как антикоммунистическая и антифашистская организация.

[2] Гари Купер и Кинг Видор входили в число основателей Альянса кинодеятелей.

реакцию со стороны этих господ, но бояться нечего, и, надеюсь, что-либо сделаем. Сейчас «вербуем» людей для нашего комитета. Заполучить авторитетных людей нелегко. Здесь принято с каждым встретиться, поговорить о посторонних вещах, а потом уже в домашней обстановке предложить принять участие.

Мы хотим, чтоб комитет возглавили Голдвин и братья Уорнер. Сейчас предстоит провести эту «психологическую» кампанию. В ближайшее время в Голливуде развернется довольно большая кампания против антикоммунистического комитета, возглавленная «Мобилизацией писателей»[3]. Это наиболее прогрессивная общественная организация Голливуда. Она руководит всей интеллектуальной жизнью передовых интеллигентов. Думаю, инициативу писателей поддержат братья Уорнер и Селзник. Очень многие режиссеры, актеры и кинодеятели также активно поддерживают кампанию против фашистской группы. В общем, Голливуд все резче становится ареной борьбы передовой интеллигенции с реакцией.

Это также отразилось на деятельности Американской киноакадемии. [...] По существу, вся деятельность Академии свелась к [...] ежегодному присуждению премий. [...]

В последние годы в Академии началось прогрессивное течение. Проявлялся интерес к советской кинематографии, собирался материал, устраивались просмотры, и результатом было присуждение приза картине «Разгром немцев под Москвой»[4]. Все это течение возглавлял Дональд Глэдхил, человек, очень нам сочувствующий и близкий. Год назад за левизну своих взглядов ему пришлось уйти в армию. Секретарем Академии осталась его жена. Президент Академии Уолтер Уэйнджер, видный режиссер и продюсер, по существу хозяин «Юниверсал-Студии», был виновником ухода Глэдхила. Уэйнджер большой англофил и человек реакционных убеждений. Дипломат и честолюбивый человек. Недавно он и его единомышленники решили организовать новую, свою, «Академию», называемую Киноинститутом, где и следа не будет никакой прогрессивности. [...]

Еще месяца за три до организации этого института Уэйнджер расспрашивал меня, как у нас поставлено обучение режиссеров, сценаристов, операторов. Он тогда высказал мысль, что «они хотят воспитать свои творческие кадры подлинных американцев, у которых голова не будет загрязнена идеями других народов». Вопрос ясен. Реакционеры, стоявшие во главе студии, хотят воспитывать кадры по своему образу и подобию. В то же время существующую Академию обрекли на смерть без излишнего шума. Официально старая Академия будет заниматься только раздачей призов. Присуждение и раздача призов в этом году прошли довольно торжественно, но картины, которым присуждены премии за различные виды достижений, не стоят на высоком уровне. Лучшие картины 43-го года своими достижениями в области актерской, режиссерской и операторской стоят гораздо ниже картин предыдущих лет. Так, например, «Касабланка», получившая первый приз, далеко не является вершиной кинематографического искусства. [...]

Наибольшее количество призов получила за отдельные виды достижений «Песнь о Бернадетте». Картина о мистической истории одной девушки, которой приходило видение святой. Она рассказала об этом своим односельчанам, те не поверили в реальность святого явления и в результате затравили девушку. Она умерла за преданность религии. Дженнифер Джоунс, получившая приз за эту картину, вообще впервые снималась в кино. [...] Из картин, представленных к премиям, по-моему, лучшей является «Те, кому мы служим».

---

[3] Организация была создана в 1941 году сразу после нападения Японии на Пёрл-Харбор с целью подчинения творческих усилий творческих работников делу мобилизации.

[4] Документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой» (режиссеры Л.Варламов, И.Копалин) награжден премией «Оскар» в 1943 году.

[...] Сейчас популярными становятся картины с мистическим содержанием. Этот новый вид развлекательных картин снимают все студии.

На голливудских студиях в данное время затишье. Снимается 36 картин. Объясняется это большой посещаемостью кинотеатров — 130 миллионов человек в неделю.

[...] Из снимаемых в 44-м году одна из самых интересных картин должна быть «Контратака». Последний вариант сценария получился очень интересным. [...] В основу этого сценария положена советская пьеса, правда, от нее ничего не осталось. Авторы этой картины Джон Лоусон и Золтан Корда делают все, чтобы получилась лучшая просоветская картина [...]. Золтан Корда сделал в этом году одну из лучших картин «Сахара», в основе которой был сюжет нашей картины «Тринадцать» М.Ромма. Кстати, «Контратаку» уже атакует реакция и чуть было не сорвали ее подготовку.

Приложение-справка к письму И.Г.Большакову
10 апреля 1944 года

Сегодня американская киноиндустрия так же, как и вся американская промышленность, как никогда, обеспокоена вопросами послевоенных перспектив. Все крупнейшие кинофирмы, кинематографическая пресса, ряд конгрессменов, связанных с киноиндустрией, вплоть до Министерства иностранных дел, заняты вопросами, гарантирующими восстановление довоенной монополии на международном кинорынке. Из всех моих встреч с главами американской киноиндустрии, как-то: с Гарри и Джеком Уорнерами, с Луи Майером («Метро-Голдвин-Майер»), с Ратфоном (президент РКО, «Парамаунт»), с Сэмуэлом Голдвином, со Скуросом (президент «XX век-Фокс»), с Фриманом и Хиксом (вице-президенты «Парамаунта»), с Симоненко (старший вице-президент Первого национального банка в Бостоне; они сейчас контролируют большинство студий), с Хейсом (президент Ассоциации поставщиков, он же главный киноцензор США), с Ротшильдом (европейский мультимиллионер) и с целым рядом других финансистов и руководителей кинопромышленности — у всех у них тема послевоенных перспектив была главной. Каждый из них задавал вопрос, намерен ли СССР открыть свой рынок для американских картин, будет ли СССР создавать большую кинематографию с целью *коммерческого* международного проекта. Они интересуются, будут ли они в нашем лице иметь еще одного конкурента.

А Луи Майер, глава крупнейшей в мире студии МГМ и глава антисоветской и антикоммунистической деятельности в Голливуде, открыто заявил мне, что ООН не расположен помогать большевикам в изучении американской кинематографии, ибо если большевики непонятно как, за два года смогли всю страну перестроить для войны так, что сейчас бьют немцев, то для войны с американским кинематографом им понадобится меньше времени.

До войны американская кинематография являлась доминирующей на международном рынке, исключая СССР и частично Германию, в которой прокат иностранных картин был ограничен. Американская кинематография в этот период выпускала до 700 художественных картин, *не считая сотни разноязычных вариантов.*

С войной, естественно, положение американского прокатного рынка изменилось. По этим же причинам снизилось производство картин до 397 в 1943 году. Несмотря на это, *прибыли* всех без исключения кинопрокатных и производящих фирм *самые высокие за всю историю американского кино.* Прибыли далеко превосходят довоенные. Причиной является «удлинение жизни картины», то есть если раньше картина на первых экранах прокатывалась две, три недели, сейчас картина «живет» месяцами. Посещаемость кино в Америке никогда не была такой высокой. По отчетам прокатных организаций на 20—30 миллионов увеличилось количество зрителей в США. Американские прокатчики объясняют это повышением заработков в стране, отсутствием безработицы в связи с войной и т.д.

«Жди меня», режиссеры Александр Столпер и Борис Иванов

[...] Финансовая газета «Уолл-стрит Джорнал» оценивает настоящее положение дел американской киноиндустрии как самое блестящее, и дела после окончания войны пойдут еще лучше, если произойдет: а) понижение налогов, б) возможность использования фонда покрытия долгов и других нужд и в) *расширение иностранного рынка* — последнее является центральным пунктом кинематографической политики сегодняшнего дня.

Туманность в перспективах международного рынка является вопросом, омрачающим сегодняшнее «просперити» у американских дельцов. Более того, ряд признаков, появившихся «на рынках дружественных соседей», лихорадит деятельность хозяев Голливуда. Так, например, до войны США были абсолютными монополистами проката в Южной Америке и Мексике. Но за время войны в Мексике и частично в Аргентине выросла своя национальная кинематография, которая начинает вытеснять американские картины. Новая мексиканская кинематография к 44 году вложила 20 миллионов долларов и намерена в этом году выпустить до 100 картин. Аргентина пытается выпустить до 40 картин. Также создаются небольшие студии в Бразилии и Чили. Главное преимущество латиноамериканских картин в языке, в национальных актерах, в родной тематике, тогда как американские картины не всегда понятны тематически и на непонятном для них языке прокатываются с надписями. Видя угрозу потери влияния на таком важном рынке, как Латинская Америка, американцы пытаются прибрать к рукам наибольшее количество акций мексиканских кинокомпаний. [...] Кроме мер такого характера «Метро-Голдвин», «Парамаунт», «Уорнеры» и другие дублируют сейчас десятки картин на испанский язык. Весь арсенал способов завоевывания рынка пущен в ход. Небезызвестный «Комитет дружеских отношений между Республиками Америки»[5], руководимый Нельсоном Рокфеллером, потратил на 43-й год до 3-х миллионов долларов, каковые за последние два года киностудии Голливуда потратили на «короткометражные и развлекательные картины» для Латинской Америки. [...]

Сегодня самым опасным противником американской киномонополии становится Англия. Американцы до войны и в Англии были фактическими хозяевами проката и производства картин. Хотя Англия и имеет свою «отечественную» кинематографию, лучший продюсер Англии Александр Корда, по-

[5] Скорее всего имеется в виду Отдел межамериканских отношений Госдепартамента, которым в 1940—1944 годах. руководил политик Нельсон Рокфеллер-младший, или Комиссия по межамериканскому развитию, которой руководил он же в 1940—1947 годах.

лучивший от английского правительства звание «сэр» за выдающиеся заслуги перед «отечественной» английской кинематографией, является представителем коренного американского капитала. Наиболее крупные картины в Англии ставились американскими компаниями. В отношении проката также безраздельно преобладающими являются американские картины. Английские же картины в Америке прокатывались в чрезвычайно ограниченном масштабе.

По заявлению в ноябре 43-го года Артура Рэнка, крупнейшего английского кинематографического дельца, которого называют «хозяином английской киноиндустрии», «за последние четыре года американские картины на английском рынке принесли 50 миллионов долларов, в то время как английские картины на американском рынке принесли только один миллион».

В начале войны [...] было заключено «дружеское соглашение», по которому американцы обязывались на каждые сто американских картин, прокатываемых в Англии, показывать в США не менее двадцати английских.

Результат проката в США в 1942—1943 годах был следующий: в 1942 году все американские компании прокатывали в США 488 картин своего производства и 45 иностранного, из них 21 английского происхождения. В 1943 году — 397 американского происхождения и 30 иностранного, из них 14 английских.

Между тем в Англии и ее доминионах была показана почти вся продукция американских студий. Интересно отметить: [...] большинство английских картин, показанных в Америке за время войны, оказались принадлежавшими американским крупным компаниям, которые и купили их в Англии, т.к. согласно законам военного времени Англии все иностранные фирмы, чьи капиталы вложены в промышленность Англии, не могут до окончания войны вывозить свои прибыли из Англии.

В ответ на это американские дельцы купили английские картины, чем они, во-первых, частично «выполнили договор» о прокате английских картин, а во-вторых, приумножили свои прибыли. Естественно, что английский капитал, который сам является «достаточно зубастым», не намерен мириться с таким положением. Ассоциация английских постановщиков начала борьбу с американской экспансией. Была организована крупная английская прокатная организация «Бритиш Коммонуэл Фильм Корпорейшн», в задачи которой входит и защита интересов английского проката за границей. Во главе этой организации стал Артур Рэнк. К концу 43-го года представитель Рэнка в США, Келли, открыл контору в Нью-Йорке под маркой «Игл-Лайан Филмз»[6]. Они развивают энергичную деятельность и начинают скупать акции ряда американских кинофирм, например «Юнайтед артистс», «Парамаунт» и других. Далее, в январе в Голливуд приезжает другой представитель Рэнка, английский продюсер Пол Соскин, и ведет переговоры с такими крупнейшими «независимыми продюсерами», как Давид Селзник, Голдвин и другие, стараясь вовлечь их в организацию Рэнка. Соскин ведет переговоры также с рядом виднейших мастеров, как, например, Хичкок.

Небезынтересен метод вербовки режиссеров, актеров, писателей у представителей Рэнка [...]. Им предлагают «полную творческую свободу» ставить, что им нравится, играть, как им нравится, писать, о чем нравится... На все это дается неограниченное количество времени и денег. После того жесткого режима, который существует на голливудских студиях, конечно, Рэнк завоевывает известность широкого хозяина и мецената. 8 картин Рэнка в ближайшее время уже вступает в производство на голливудских студиях. Рэнк также договорился с хозяином «Фокс» Спиросом Скуросом о: а) совместной экспансии южноамериканского рынка, б) совместном производстве картин в Гол-

[6] Компания «Eagle-Lion Films» была создана в 1944 году английским киномагнатом Артуром Рэнком для проката английских фильмов во всем мире. В 1946 году это название получила американская компания по производству фильмов.

«Как закалялась сталь», режиссер Марк Донской

ливуде и Лондоне, в) представлении английским картинам Рэнка прокатной сети «Фокс» в США. Взамен Рэнк предоставляет подконтрольную ему сеть театров компаний «Гомон» и «Одеон» в Англии. Так при помощи Рэнка, о котором говорят «самая незначительная для него проблема — достать любое количество денег», англичане пробивают брешь американской монополистической кинематографии.

Естественно, что американцы не намерены мириться с активностью англичан, тем более что англичане не только преследуют цели проникновения на американские кинорынки, но также намерены установить свой контроль по всему европейскому кинорынку. Американские кинокомпании через Вильяма Хейса штурмуют кабинеты своих конгрессменов и коридоры Министерства иностранных дел. Гарольд Гаппер, бывший директор отдела кинематографии при Департаменте военного производства, заявил в феврале 44-го года, что Министерство иностранных дел уже предприняло кое-какие меры для достижения свободного проката американских фильмов, но сейчас существует необходимость постоянного, хорошо организованного комитета киноиндустрии, который мог бы заняться вопросами национального и интернационального характера, в особенности в отношении конференции по заключению мира на основании условий после окончания войны.

Американское правительство помогает американскому прокату в борьбе за международные рынки. Вот некоторые данные, которыми мы располагаем. Министерство юстиции представило на одобрение Конгресса ряд мероприятий, предотвращающих организацию международных кинокартелей, мешающих американской монополии. Главной идеей этой программы, в выработке которой генеральный прокурор Фрэнсис Бидл принял личное участие, является требование опубликования всех частных договоров, включая договоры индустрий США и иностранные, имеющие отношение к иностранной торговле.

Насколько правительство заинтересовано в этих вопросах, указывает следующее сообщение, появившееся в феврале 44-го года в газете «Моушн Пикчер Дэйли»: «Комитет по установлению бюджета утвердил бюджет Министерства иностранных дел на 1944—1945 год в сумме 44 234 500 долларов, из которых 500 000 долларов даны Министерству на организацию нового отдела кинематографии». [...]

Сообщения о правительственной помощи кинематографии все чаще появляются в прессе. «Ввиду того что в настоящий момент Министерство ино-

странных дел считает вопрос о кинематографии необходимым вопросом для обсуждения во время заключения мира, некоторые государственные представители поощряют представителей киноиндустрии представить перед Министерством иностранных дел и Министерством торговли сейчас, а не позже свои проблемы и запросы. Из достоверных источников известно, что Министерство иностранных дел предполагает при заключении мира требовать, чтобы постановщики США, Англии и России получили равные права на мировом рынке» — под «равными правами» они подразумевают, конечно, проникновение в первую очередь на советский рынок, ибо английский достаточно ими контролируем».[...]

На всех студиях организованы специальные отделы, дублирующие и делающие надписи на все европейские языки. [...] Американская индустрия подготовила уже сотни картин к европейскому вторжению. Большинство из этих картин переправлены в Англию и Северную Африку. Далее рекламные отделы подготовили грандиозную рекламу на тридцать одном языке. Все значительные компании готовят подходящих людей для своих заграничных отделов в освобожденных странах. «Парамаунт» и «Уорнеры» специально тренируют людей на эту работу. Ввиду того что в освобождаемых странах многие кинематографы разрушены, отдел телекоммуникации при Министерстве иностранных дел занялся обеспечением этих театров нужным оборудованием.

Американцы также активно стремятся расширить свои интересы в Англии в области производства. Так, Александр Корда уже является руководителем производства картин МГМ в Англии. Гарри Уорнер сказал мне, что они готовы в ближайшее время начать строить в Англии студию специально для европейского рынка, по объему равную их голливудской студии. Аналогичные мероприятия предпринимают и «Парамаунт», и другие.

[...] ...Держать свой рынок под замком? Почему вы хотите почти даром, то есть за 20—30 тысяч покупать американские картины? Каждый из таких руководителей знает, сколько в СССР кинотеатров, сколько платных и какая плата. Каждый из них надеется, что после войны «русский» рынок откроется, и в связи с этим они высчитывают барыши.

С прокатом наших картин в США произошел некоторый сдвиг в сторону увеличения зрителей. Впервые в этом году выпустили озвученную картину на английском языке «No greater love»[7]. Сейчас приступаем к озвучанию следующих картин. Мы расширили прокатную агентуру «Арткино». Так, сейчас имеются постоянные агенты в Детройте, Чикаго и Калифорнии. В Лос-Анджелесе впервые в трех больших театрах одновременно пойдет наша картина «No greater love».

Но, конечно, это еще далеко от задач, которые стоят перед нами. Реальная действительность американского монополистического проката показала нам невозможность пробиться до широкого зрителя средствами, которыми мы располагаем. Наши картины смотрят узкий круг живущих в Америке русских, евреев и других выходцев из России и сочувствующих нам. Чтоб дать возможность американскому народу смотреть наши картины, нас не могут устроить те 100—150 второстепенных театров, в которые с трудом удается протолкнуть наши картины.

В Америке зритель привык к своим картинам и к той манере, с которой эти картины подаются. Здесь уже сложилась своя «традиция» показа и восприятия картин. Чтоб заставить прокатчиков показывать, зрителей смотреть, необходимо в корне изменить существующую систему показа наших картин. По приезде в Америку, ознакомившись с условиями и положением проката наших картин, стало совершенно очевидным, что необходимы другие пути продвижения наших картин, то есть прокат советских картин через прокатную сеть больших компаний. Обо всем этом информирован председатель

---

[7] «Нет выше любви» — американское прокатное название фильма Фридриха Эрмлера «Она защищает Родину».

«Разгром немецких войск под Москвой», режиссеры Леонид Варламов, Илья Копалин

Кинокомитета товарищ Большаков, который дал санкцию провести переговоры с РКО. В результате переговоров с РКО они предложили нам проект соглашения, где предусматривается радикальное изменение существующего положения наших картин. Согласно этому проекту должна быть организована совместная советско-американская компания по продвижению советских картин в Америке и американских картин в Советском Союзе. Для деятельности этой компании РКО предоставляет свою существующую прокатную систему, которая является по своему масштабу третьей в Америке. [...] МГМ, видимо, узнало, что мы ведем переговоры с РКО, и попыталось также начать переговоры об аналогичной организации. Мы считали, во-первых, нецелесообразным вести переговоры с МГМ в период, когда договаривались с РКО. Во-вторых, МГМ явно антисоветская организация, именующая себя «Ассоциацией кинематографистов для сохранения американских идеалов в их борьбе против коммунистов, фашистов и других вредных элементов в киноиндустрии». С организацией такого сорта мы считаем невозможным вести переговоры. [...]

Из моих наблюдений и встреч в Голливуде мне стало ясно, что большинство кинематографических деятелей, несмотря на «дружественное отношение» и «свободу демократических принципов» американской республики, довольно боязливо встречаются с советскими представителями, особенно после организации упомянутого профашистского комитета и «суда» над Чаплином [...].

Существующее положение представителя Кинокомитета дает большую свободу действий и отношений, особенно в связи с тем, что в нашу задачу главным образом входит продвижение наших картин, изучение процесса производства картин на голливудских студиях, установление дружеских отношений с наиболее интересными кинодеятелями и т.д.

Считаю целесообразным оставить настоящее положение представителя Кинокомитета, но, если это возможно, дать дипломатический паспорт, т.к. это оградит от ряда неприятных придирок, каковые уже намеревается предпринять Министерство юстиции с требованием мне зарегистрироваться как иностранному агенту. Последнее дает им право вмешиваться во все мои дела и требовать полного отчета о моей деятельности.

Заведующему отделом США НКИД С.Царапкину
25 июля 1945 года
Секретно

В ответ на Ваш запрос о Джеке Уорнере, намеревающемся приехать в Советский Союз, сообщаю следующее:

Джек Уорнер является вице-президентом Американской кинокомпании «Братья Уорнер». По происхождению он из польских евреев. Джек Уорнер является одновременно главным продюсером голливудской киностудии «Братья Уорнер» и возглавляет художественное и производственное руководство этой студией. Компания «Братья Уорнер» в Америке считается одним из наиболее прогрессивных кинопредприятий. [...] Гарри Уорнер — президент компании, так же, как и Джек Уорнер, говорили мне, что процветанием своего предприятия они обязаны Рузвельту и поэтому вся их деятельность направлена на пропаганду рузвельтовских идей. [...]

Несмотря на официальные высказывания братьев Уорнер, подчеркивающих свою симпатию к Советскому Союзу, советским представителям в Голливуде труднее всего было всегда попадать на студию Уорнеров для ознакомления с технологией производства кинокартин. С конца 1944 года на студии произошел ряд изменений, повлекших за собой удаление со студии многих прогрессивных работников.

До войны американская киноэкспансия в Европу разделила сферу влияния между американскими компаниями на следующие зоны.

Англия с доминионами была контролируема крупнейшей в мире кинокомпанией «Метро-Голдвин-Майер», Франция — кинокомпанией «Парамаунт», Германия с Балканами — братьями Уорнер.

До фашизации германской кинематографии братья Уорнер активно завоевывали германский кинорынок и владели многими акциями крупнейшей в Европе немецкой кинокомпании «УФА-фильм».

Летом 1944 года в одну из моих встреч в Голливуде с Гарри и Джеком Уорнерами они говорили о своих намерениях после ликвидации фашизма в Германии возобновить активную деятельность своей компании и проектировали постройку в Берлине большой киностудии.

Братья Уорнер неоднократно предлагали нам вступить в деловые отношения по совместному производству кинокартин, но предложения всегда носили туманный характер.

Приезд Джека Уорнера в Советский Союз, по моему мнению, может иметь неприятные последствия. Сейчас нами демонтируется и вывозится в Союз основная часть немецкой кинопромышленности, в которой когда-то, вероятно, были заинтересованы братья Уорнер. Кроме того, Джек Уорнер рассказывал мне, что летом 1939 года он из Парижа отправился на машине в Москву, но один из приятелей испугал его рассказами, что в Москве недостаточно комфортабельная жизнь, и поэтому Уорнер отменил свое путешествие. Едва ли при настоящем положении нашей кинопромышленности, пережившей все тяготы войны, желательно появление на наших студиях политиканствующего коммерсанта Джека Уорнера.

Публикация и примечания Валерия Фомина

ВИТАЛИЙ МЕЛЬНИКОВ

Жизнь — кино

На съемках фильма «В зарослях Волжской дельты». 1950

После смерти Эйзенштейна во ВГИКе что-то неуловимо изменилось. Исчезла, как мне кажется, точка отсчета. Прежде мы, сталкиваясь с чем-то непонятным, требующим ясного отношения или оценки, невольно спрашивали себя, а как поглядел бы на это лобастенький? Он не был для нас учителем ни формально, ни по существу, но авторитет его был так высок, что, находясь с ним под общей вгиковской крышей, мы чувствовали себя защищенными, принятыми под его высокое покровительство. Он был в наших глазах олицетворением порядочности, примером достойного служения профессиональному долгу. Теперь такого человека у нас не было.

Между тем в кино произошло два важных события. Событие первое: после очередного ночного просмотра в Кремле Сталин якобы сказал мимоходом Большакову: «Лучше меньше, да лучше». Замечание было воспринято буквально. Большаков остановил съемки игровых картин на всех студиях страны. Оставшиеся незавершенными картины взялись дружно редактировать и «улучшать». Вообще-то механизм редактирования сложился в стране давно. Под «редактированием» скрывался, прежде всего, идеологический контроль. Существовала Главная редакция при Министерстве, а на каждой студии трудились еще и свои главные редакторы с армией неглавных. Разрешая съемки новой картины, к ней всегда прикрепляли еще одного редактора, хоть и не главного, но самого въедливого, который назывался «редактор картины». Этот редактор никаких решений не принимал, но должен был присматривать за фильмом на всех стадиях производства: при утверждении сценария, при утверждении артистов на главные роли, а также при ознакомлении с текущим, только что отснятым материалом. Редактор должен был своевременно «сигнализировать» обо всех отклонениях от сценария и о других прочих отклонениях. Однако, опасаясь за собственную персону, редактор картины пытался проявлять усердие и предугадывать еще и мнения цепочки вышестоящих главных.

Окончание. Начало см.: 2005, № 4—5, 7.

Эта система поголовного слежения всех за каждым и каждого за всеми как бы пульсировала, то усиливая, то на время ослабляя свою активность. После замечания Сталина она начала работать на полную мощность. Претензии к фильмам предъявляли самые неожиданные и вздорные. Нередко картины переставали «улучшать» и просто закрывали. Часто режиссер так и не узнавал, за что его фильм положили на полку. Наконец пришел день, когда в производстве осталось пять фильмов на весь Советский Союз. Наступил коллапс, всеобщая безработица. Ведущим режиссерам теперь часто предлагали работать попарно, не считаясь с творческими желаниями. Таким образом руководство убивало сразу двух зайцев — решало проблему трудоустройства и заставляло членов таких парочек волей-неволей присматривать друг за другом. Менее значительных, с точки зрения Большакова, работников просто увольняли. Списки увольняемых были очень длинные. Я видел их в вестибюле «Мосфильма» и видел лица уволенных.

Вторым важным событием оказалось для нас назначение в нашу мастерскую нового художественного руководителя. Это был Михаил Ильич Ромм. Директор Головня познакомил его с каждым из нас, и новый мастер сказал вступительное слово. Ромм говорил об ответственности художника перед партией и народом, о роли кино в жизни и воспитании людей. После этого Головня вручил ему список вновь обретенных учеников и тихо удалился. По-моему, Михаил Ильич чувствовал себя неловко. Он как-то поспешно, вскользь попытался успокоить нас, что вполне понимает и разделяет педагогические взгляды Юткевича и сохранит преемственность «в той мере, в какой это окажется возможным». Что он думает также, что следует дать нам шанс проявить себя на предстоящей производственной практике.

— Но вот беда, — помнится, посетовал тогда Ромм, — именно сейчас возникли сложности на киностудиях и фактически нет картин, находящихся в производстве. Сам я сейчас тоже пока не снимаю, но сделаю все, чтобы вы смогли пройти практику у моих коллег. А пока что, — добавил он, — прошу вас проявить терпение.

Наступила длинная пауза. Ромм еще раз перечитал список и сделал какие-то пометки. Список он аккуратно положил в портфель и щелкнул замком.

— Вот что я вам скажу, ребята, — почему-то тихо сказал Ромм, — нужно уметь служить. Этому вам предстоит научиться.

Фраза была странная и какая-то непедагогическая, грустная.

В начале лета иностранцы начали разъезжаться на практику по своим «народным демократиям». Грузины большой группой устроились к Чиаурели, который снимал картину про Сталина «Незабываемый 1919-й». Карлос Льянос попросился к Роману Кармену. Они были знакомы по каким-то общим испанским делам. Кармен намеревался снимать документальный фильм о бакинских нефтяниках.

Однажды меня встретил Головня и спросил, не хочу ли я пойти на практику к Владимиру Адольфовичу Шнейдерову. Это был известный режиссер, снявший популярные приключенческие фильмы «Джульбарс» и «Гайчи». Шнейдеров много путешествовал, снимал ленты на Ближнем Востоке и на Крайнем Севере. Впоследствии он придумал «Клуб кинопутешественников» и долго его возглавлял.

Конечно же, я хотел к Шнейдерову! В тот же день я пришел на «Союздетфильм». Студия была по соседству со ВГИКом. Отыскав на дверях название картины «В каспийских джунглях», я вошел. Одна стена кабинета была увешана фотографиями верблюдов, песков и бедуинов. С другой стены таращились ритуальные маски и оленья голова с развесистыми рогами. Среди всей этой экзотики маленький человечек с зализанным пробором стучал на машинке.

— Виталий! — вдруг громко закричал зализанный.

Я шагнул вперед.

— А тебе чего? — удивился зализанный.

— Я Виталий, практикант из ВГИКа, — пояснил я.

— И чего ты умеешь делать, Виталий? — спросил он.

Я сказал, что, наверное, пока еще ничего не умею.

— Виталий! — опять закричал зализанный.

Дверь отворилась, и вошел длинный парень, чуть старше меня, но уже с лысинкой.

— Вот. Еще один Виталий на мою голову! — представил он нас. — Отправляйтесь оба с творческим заданием — искать по аптекам гвоздичное масло!

— А деньги? — спросил мой тезка.

— Денег нет! Ну? Вы что стоите? Познакомитесь по дороге!

— Это директор картины Китаев, — сообщил мне тезка, когда мы вышли из студии.

— А сколько стоит гвоздичное масло? — спросил я.

— Никогда не трать свои деньги на казенные нужды, — поучительно сказал мой спутник, — деньги у Китаева есть, но он не любит их тратить. Он после этого заболевает.

Так мы познакомились. Мой тезка работал ассистентом у Юлия Фогельмана, знаменитого по тем временам оператора, который снял «Гармонь», «Гибель Орла» и всем известный фильм «Пятнадцатилетний капитан». Виталий Гришин, к слову, сообщил, что он племянник того самого Гришина, который секретарь МК.

— Но ты не обращай внимания, я нормальный человек, — успокоил он меня. — Здесь полно блатарей, потому что работать в кино считается модным. А я, между прочим, вкалываю! Уже три года! Сам Фогельман меня пригласил!

Виталий сказал, что нам предстоит роскошная жизнь. Шнейдеров задумал серию фильмов о Волге.

— Сперва мы на хорошем теплоходе поплывем вниз по реке, не спеша, выбирать натуру, а потом завершим путешествие в устье, в заповеднике «Дамчик». После съемок мы вернемся вверх по реке снимать следующие фильмы, используя уже выбранную натуру.

Только к вечеру мы вернулись на студию с бутылочкой дефицитного гвоздичного масла. Оно, оказывается, понадобилось Китаеву для спасения съемочной группы от волжских комаров. В кабинете Шнейдерова шло совещание — обсуждались маршрут теплохода, перечень необходимой аппаратуры и снаряжения.

Шнейдеров сказал, что мы с упитанным Виталием Гришиным являем собой наглядную диаграмму: «Я ем кашу «Геркулес»!» и «Я не ем кашу «Геркулес»!»

— Докладывайтесь, молодой человек, — указал Шнейдеров на меня.

Узнав, что я из Сибири, Шнейдеров оживился: «Вот это хорошо! Ты наш!» Он оказался человеком веселым и разговорчивым. Тут же, прервав совещание, рассказал историю, которая приключилась с ним в Сибири, где-то в Якутии. Дело было в 20-х годах, когда там еще живы были туземные обычаи. Застигнутый пургой, Шнейдеров заночевал у местного старейшины. Они славно подкрепились жареной олениной и спиртом. Даже поменялись именами для укрепления дружбы. Прислуживала им молодая жена хозяина. Она постоянно хихикала и лукаво поглядывала на Шнейдерова. Муж-якут что-то сказал жене, и она с готовностью закивала. После сытной трапезы хозяин попросил гостя оказать ему честь и разделить ложе с его молодой женой. Оказывается, в тех краях хозяин должен отдать гостю лучшее, что он имеет, а отказать ему — смертельно обидеть. Тогда Шнейдеров, предложив хозяину выпить «по последней», притворился смертельно пьяным и старательно храпел всю ночь рядом с молоденькой хозяйкой.

Постепенно я стал привыкать к группе, к людям и особенностям «кинопроцесса», как высокопарно выражались теоретики во ВГИКе. Я понял, что «кинопроцесс» — это постоянное преодоление нелепых трудностей и непредсказуемых препятствий. Меня призвал Китаев и дал очередное творческое зада-

ние. Нужно срочно раздобыть подробную карту Волжского бассейна. Китаев тут же собственноручно напечатал бумагу в какое-то Главное картографическое управление при Совете Министров и к ней присовокупил еще почему-то просьбу в Генеральный штаб. Китаев любил все делать с размахом. Сразу же возникли непреодолимые трудности. Три дня я не мог получить пропуск в это, оказывается, сверхсекретное управление. На четвертый день третьестепенный чиновник сообщил мне, что империалисты снова бряцают оружием и если к ним попадет карта, на которой обозначены стройки коммунизма — Сталинградская и Куйбышевская ГЭС... Ну, вы сами понимаете, что будет!

— Вам, молодой человек, нужен не пропуск, а допуск к секретной информации.

На Пироговку, к Генеральному штабу меня, конечно, и близко не подпустили. Теперь каждый раз, встречая меня в студийных коридорах, Китаев почему-то взглядывал на часы и грозно спрашивал: «Где?!» Я решил посоветоваться с Виталием Гришиным.

— Ни за что не дадут тебе карту, — прорек мой тезка. — Ты разве не знаешь, что вокруг этих ГЭС самые большие лагеря. Зэки там строят коммунизм. Карту лучше просто украсть.

— Где? — осторожно спросил я.

— Да в Ленинке! А я постою на стреме, — пообещал племянник первого секретаря МК.

В тот же вечер мы пошли «на дело».

— Лучше спереть карту-вкладыш, их часто даже не регистрируют, — шептал Виталий.

Я сразу нашел довоенную книжонку под названием «Ох. Жигули, вы, Жигули». В серединку была вложена карта с этим самым Волжским бассейном. Там извивалась голубая змейка — вся Волга со Среднерусской возвышенностью, городами, селами и устьем! Прямо в читальном зале я хищно потянулся за вкладышем.

— Не так! — прошипел Виталий. — Пошли в туалет!

Когда я вышел из кабинки, под рубахой у меня хрустело. Пока я сдавал книжку (но уже без вкладыша), мне чудилось, что карта уже не хрустит!.. Нет! Грохочет под моей рубахой! И все на меня смотрят. Наконец девушка на контроле тиснула сиреневую отметку, и я шагнул на свободу. Первое, что я увидел: в киоске, у выхода красовалась новенькая книжка «Ох, Жигули, вы, Жигули». Издание второе, дополненное». Книжку дополнили поэтическим описанием строек коммунизма, но, естественно, без лагерей. Была приложена и карта — тоже, само собой, без лагерей.

Книгу Китаев у меня взял, равнодушно кинул в портфель и побежал дальше по своим важным делам.

Картина у нас была маленькая, группа небольшая, проблемы тоже не масштабные, но они были подобием, а точнее сказать, пародией на большие проблемы большого «кинопроцесса».

К Шнейдерову как-то пришел редактор картины — скромный человек с учительской внешностью. Он сказал, что у него важное дело и покосился на меня.

— Ничего, — ответил Шнейдеров, — это практикант. Пусть сидит и практикуется.

Редактор положил перед Шнейдеровым сброшюрованный текст. Дальше я стал свидетелем примерно такого диалога.

Шнейдеров. Ну?

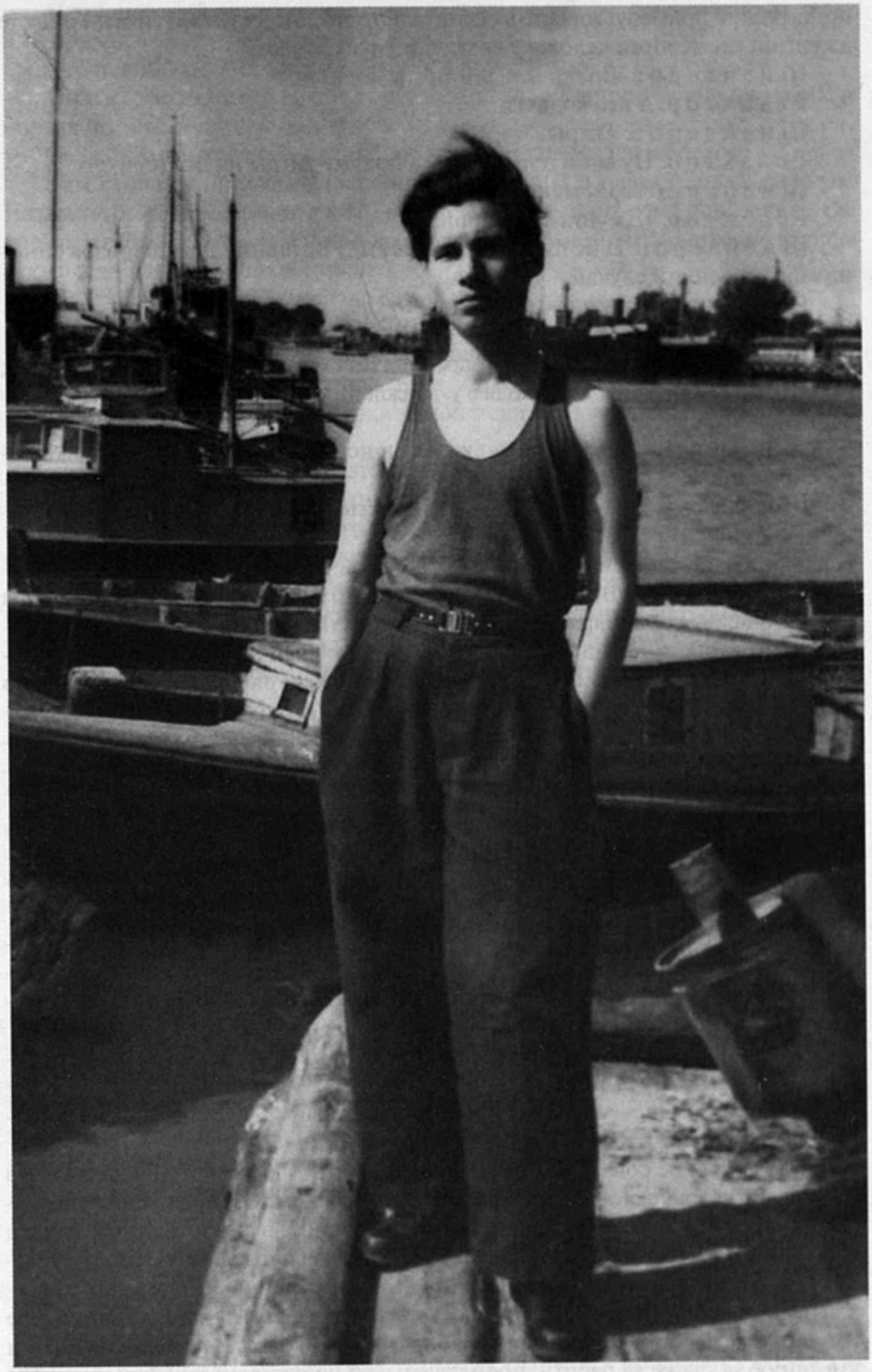
Редактор. Третий вариант вполне приемлем...

Шнейдеров. Чего мнешься?

Редактор. Джунгли.

Шнейдеров. Чего джунгли?

Редактор. Сценарий называется «В каспийских джунглях»



Виталий Мельников. 1950

Ш н е й д е р о в. Знаю.

Р е д а к т о р. Я-то ничего, но главный говорит, что могут быть осложнения...

Ш н е й д е р о в. Почему?

Р е д а к т о р. Это просто смешно, но главный говорит, что «джунгли» — иностранное слово. А зачем нам в фильме о великой русской реке иностранное слово? Это не я говорю! Это главный говорит! Вы понимаете?

Ш н е й д е р о в. Это просто смешно!

Р е д а к т о р. Вот я тоже говорю, что смешно, но «джунгли» нужно как-то заменить! Могут возникнуть какие-нибудь ассоциации, аллюзии! Мы ведь

привыкли, к примеру, говорить «капиталистические джунгли», имея в виду те джунгли, где человек человеку волк. А в этом случае...

Шнейдеров. Волки в джунглях не водятся.

Редактор. А кто водится?

Шнейдеров. Тигры.

Редактор. Ну вот я и говорю — какие же тигры на Волге?

Шнейдеров. Ты меня не путай!

Редактор. «Джунгли» не пройдут!

Шнейдеров. И не пугай! (*После паузы.*) Виталий! Тащи словарь синонимов! На всякий случай.

Редактор. Ну вот и ладненько!

Картину решено было назвать «В зарослях Волжской дельты» — Скучновато, но зато без «джунглей». Уже уходя с утвержденным сценарием, редактор вдруг вернулся.

— Владимир Адольфович! — сказал он испугано. — «Дельта» — тоже нерусское слово!

Шнейдеров молча швырнул в него толстый словарь синонимов.

Неспешное плавание на белом теплоходе окончилось, не начавшись. Во всяком случае, для нас с Виталием Гришиным. По велению Китаева нас со всем нашим скарбом — аппаратурой, громоздкими натурными подсветками, различными ящиками и ящичками — погрузили в плацкартный вагон и отправили в Астрахань «готовить экспедицию». Мы протряслись на грузовике по жарким астраханским улочкам, внедрились в гостиницу «Волга», и про нас надолго забыли. Целыми днями мы слонялись по пристанским пивным, грызли воблу, ели арбузы, потом снова шлялись по пивным, а от Китаева не было ни ответа, ни привета.

— Это бывает, — объяснял Гришин, — нас выкинули в Астрахань, чтобы поскорее открыть счет на экспедиционные расходы. На такие расходы деньги дают без проволочки, а контролировать их труднее.

— А зачем их контролировать? — спросил я.

— Вот те раз! — поразился Виталий. — Ну, ты дремучий! В кино все предусмотреть невозможно, а отчитываться велят за каждую мелочь — до абсурда! Для пользы дела лучше государство обмануть сразу и по-крупному, а потом уж разумно распоряжаться в пользу того же государства.

Наконец пришла телеграмма от Китаева, и в тот же день явился перепуганный директор гостиницы.

— А что, ребята, — спросил директор, — черный «ЗИМ» для товарища Китаева подойдет? У нас есть один в «Интуристе».

Мы дали свое согласие и отправились в роскошном авто на вокзал. Из дверей мягкого вагона возник Китаев, весь в белом. Он проследовал в гостиницу и вечером велел нам явиться на совещание в единственный на всю гостиницу номер люкс. Китаев потребовал отчет за проделанную работу. Гришин не дал мне заговорить и тут же предъявил встречный счет: за погрузку-выгрузку экспедиционного имущества, за круглосуточную охрану этого имущества, за оборудование фотолаборатории на предмет проявки фото- и кинопроб, а также за работу, произведенную практикантом Мельниковым по подбору типажа для съемки массовых сцен. Китаев лениво отмел все претензии.

— Проявлять будешь в сортире, там достаточно темно, — сказал он Гришину. — Не выпендривайся, — сказал он мне, — сниматься у тебя будут в основном змеи да черепахи. И вообще, ребята, работать надо экономно.

С утра Оскар Евгеньевич Китаев взялся за дело. Сперва он посетил областное начальство, а потом разные пристани и причалы. Окруженный толпой просмоленных речников, он карабкался на баржи и катера, о чем-то спорил, разъяснял и чего-то требовал, а вечерами, вздев очки, щелкал на счетах.

— Поехали! — сказал однажды утром довольный Китаев.

Интуристский лимузин подкатил к дырке в заборе, ограждающем дальний причал.

— Так короче, — объяснил Китаев и полез в дыру.

Он и я, оба тощие, благополучно пролезли, а Гришин повис на заборе и порвал штаны.

— За штаны уплачу, — сказал директор и устремился к берегу.

Там стояла у причала плоскодонная баржа под названием «Камбала». Название было намалевано дегтем по центру борта, и поэтому определить, где корма, а где нос, было невозможно. Человек в рваной тельняшке и в галифе откозырял Китаеву и подал трап.

— Прошу на судно, — сказал Китаев.

Мы поднялись и пожали руку Володе. Китаев нанял этого шестидесятилетнего Володю в качестве шкипера, проводника и егеря-охотника.

— Шурка! — крикнул Володя, и на борт с ведром помидоров поднялась краснощекая толстушка. — Шурка — моя жена, — представил толстушку Володя.

— И наша кухарка, — добавил Китаев.

Он сообщил нам, что «Камбала» станет плавучей базой киноэкспедиции. На палубе плашкоута плотники соорудят деревянный каркас и обтянут его парусиной. Получится уютный летний домик. Домик потом разгородят на каютки по числу участников экспедиции плюс кухня, плюс операторская кабина для хранения аппаратуры и пленки. Специальный катер отбуксирует «Камбалу» сначала в заповедник «Дамчик», а потом вверх по Волге. В плавании мы будем, где надо, причаливать, жить и снимать все задуманные Шнейдеровым эпизоды. Просто, удобно и дешево! Никаких тебе дорогих гостиниц и роскошных теплоходов! Я слушал Китаева и мучительно вспоминал, где я что-то подобное уже видел. И я вспомнил про агитбригаду «Бей врага!». Я рассказал Китаеву, чем тогда дело кончилось, но воодушевленный дешевизной и романтикой Китаев даже и слушать меня не пожелал. Тем более что он уже созвонился со Шнейдеровым и Фогельманом. План был одобрен, а жены даже заказали туалеты. По мере созидания нашего киноковчега возникали и трудности, и неожиданности. Когда каркас обтянули парусиной, выяснилось, что шкипер Володя впереди по курсу не увидит ровно ничего, так как уютный парусиновый домик заслонил обзор.

— Ну и наплевать на обзор,— успокоил всех Володя, — нас все равно потянут на буксире.

Второй проблемой стал гальюн. Китаев лично начертил его план. Потом по ходу строительных работ он неоднократно сам влезал в него и примеривался. Однако Оскар Евгеньевич не учел разницы в габаритах. Тощему Китаеву в гальюне было просторно, а вальяжный Шнейдеров помещался ровно наполовину. Дали ему телеграмму. Шеф, будучи закаленным путешественником, среагировал, как и следовало ожидать, мужественно. Он прислал лаконичный ответ: «Наплевать. Шнейдеров». Проект гальюна был утвержден и пошел в работу.

После первого же ливня парусиновая крыша домика прогнулась и превратилась в бассейн для дождевой воды. Но было жарко, и на этот раз вода быстро высохла. Кухарка Шура спросила, где будут храниться продукты в такую жарищу.

— Наплевать, — теперь уже сказал Китаев, — мы будем жить в заповеднике, там полно свежей дичи, а егерь-охотник у нас — твой собственный муж.

Гальюн достроили, крышу «усилили» фанерой и стали ждать приезда всей группы. Шнейдеров вступил на перрон астраханского вокзала в пробковом шлеме, охотничьем костюме из негнущегося джута и с роскошным винчестером через плечо. У пояса болталась украшенная бахромой замшевая сумка-ягдташ — для дичи. Глаза путешественника были защищены противосолнечными восьмиугольными очками. Навстречу ему сразу же двинулся

местный милиционер. Он робко спросил документы. Милиционер был прав. Шнейдеров смотрелся, как типичный колонизатор и палач угнетенных народов. Потом все долго размещались в нашем ковчеге, вскрывали чемоданы, искали термосы, несессеры и всякую мелочь, которую обычно все в дороге забывают или теряют. В дальнем закутке шептались и хихикали жены — они уже примеряли купальники.

Отплыли мы только к вечеру. Подвалил катерок. Володя принял буксир. «Камбала» стала удаляться от берега, и вскоре астраханские огни уже не светились, а слабо мерцали в отдалении. На самом «стрежне» дунул ветерок, и «Камбалу» потащило боком. Я был знаком с этим явлением. То же самое произошло когда-то и с агитбригадой «Бей врага!». Парусиновый домик имени Китаева сработал и теперь, как настоящий парус. Ковчег развернуло бортом к волне — началась беспорядочная качка. Трос тотчас лопнул, и катерок скрылся в темноте.

— Куда мы плывем? Куда мы плывем? — забеспокоилась жена Китаева, появляясь в новом купальнике.

Гришин и Фогельман уже немного выпили по случаю «дня приезда — дня отъезда» и настроены были философски.

— Плывем по течению, — ответил Гришин, — а Волга, как известно, впадает в Каспийское море.

— Оскар! Ты слышишь? Ты это знал? — всплеснула руками жена Китаева, когда набегавшая волна окатила ковчег до самой крыши, ветер взвыл и принялся больно хлестать нас мокрой парусиной по головам. — Оскар! Сделай что-нибудь! — требовала жена директора.

Но дирекция была уже бессильна перед стихией. Все вокруг раскачивалось, скрипело и выло. С той стороны, где скрылся катерок, пустили ракету — не то призывную, не то прощальную. И наступила кромешная тьма. Мы забились по углам и обреченно затихли. Оставалось плыть по воле волн, ждать либо счастливого случая, либо рассвета. Я был еще в том возрасте, когда бессонницей не страдают, и проснулся только утром от надрывного, нескончаемого воя. «Камбалу» затащило в какую-то протоку, и она теперь покачивалась среди тростников. То, что вначале показалось мне утренним туманом, было плотной комариной завесой. Дышать было невозможно — в горло и легкие втягивались комары, они слепили глаза, набивались в уши и ноздри, с каким-то истерическим визгом клубились и закручивались в смерчевидные воронки. Самая густая и черная комариная туча выла над потерпевшей бедствие съемочной группой. Парусину, конечно, ночью сорвало, и теперь все сидели на палубе — под открытым небом беззащитные, застыв в неподвижности и укрывшись с головой чем попало. Куртки, пледы и одеяла казались бархатными и слегка шевелились. Они были покрыты несколькими слоями комаров, жаждущих крови. Надежды Китаева на какое-то жалкое гвоздичное масло были просто смехотворны. Такое средство сгодилось бы разве что в Парке культуры имени Горького или в Серебряном бору.

Чтобы морально поддержать товарищей, Шнейдеров поделился с нами сведениями, полученными от ученых консультантов.

— Комаров нужно ценить, хранить и беречь! — сказал он, распухший от укусов. — Комары просто необходимы, чтобы ими питались птицы и рыбы, а птицами и рыбами, чтобы питалось все остальное население заповедника, включая и членов нашего коллектива. Так что мы должны включиться в жизненный круговорот и терпеть.

Сотрудники и жены выслушали лекцию внимательно, но как-то невесело. Происходило молчаливое прощание с мечтой о белом теплоходе и безмятежном летнем отдыхе. Исчезнувший прошлой ночью катерок вдруг выскочил из тростника и пришвартовался к «Камбале».

— А вот и мы, — приветствовала нас повариха Шурка. — Сейчас позавтракаем, зачалим вас и потянем прямехонько к заповеднику.

Никто из команды даже не вспомнил о кораблекрушении. Видимо, про-

Виталий Мельников. 1950

исшедшее считалось пустяком, не заслуживающим внимания. Тем не менее Китаев вынужден был хорошо заплатить за поиски и спасение «Камбалы», а также за восстановление хлипкого китаевского домика, который пришлось дополнительно «усилить» толстым армейским брезентом, а потом еще и дефицитной вагонкой. Дорогая процедура «усиления» повторялась неоднократно и стоила впоследствии Китаеву значительно бóльших денег, чем билеты на белый теплоход. Но «Камбалой» Китаев гордился и своей ошибки не признавал.

— Такова специфика работы в экспедициях, — важно разъяснял он мне, практиканту-несмышленышу.

Территория заповедника «Дамчик» — это лабиринт больших и малых проток, заросших тростником островков и полузатопленных чащоб. Вода здесь постоянно меняется. То она пресная, то соленая. Все зависит от ветров и течений. За бортом «Камбалы» вдруг открывались перед нами экзотические картинки с колониями носатых пеликанов или розовых фламинго. Животный мир никак не реагировал на шум мотора и громкие восторги опухших кинематографистов. Заповедник жил своей заповедной жизнью.

— А вот и свежая дичь летит! — порадовался Фогельман, увидев стаю бакланов.

Если б он знал, как жестоко ошибался! Управление заповедником размещалось в трех домиках, стоящих на сваях. Под сваями проживали водяные крысы, змеи и другая нечисть. Домики соединялись переходами, тоже стоявшими на сваях. В одном домике была контора и жил директор заповедника с семьей, во втором был клуб, он же — столовая, а третий дом был набит полуголыми практикантками и аспирантками биологического факультета МГУ. Появление «Камбалы» было воспринято с восторгом. Мы еще не пришвартовались, а биологини уже спрашивали у Гришина, когда будут танцы. Шнейдеров под общие аплодисменты лично поднял флаг экспедиции — желтая камбала на голубом фоне. Состоялся и банкет в клубе-столовой. Банкет неприятно удивил Фогельмана. Директор извинился за несколько однообразное меню и предупредил, что коллектив заповедника стремится подавать пример местному населению и учащейся молодежи в деле сохранения уникальных животных и птиц. Потом он пожелал творческих успехов кинематографистам. В зал впорхнули биологини и стали разносить еду. На тарелках лежали одинаковые коричневые тушки какой-то дичи. Директор снова встал и сказал, что у нас сегодня удачный день — проводится плановый

отстрел бакланов. Так что — приятного аппетита! Фогельман поковырял черное вонючее бакланье мясо и спросил у директора, не ожидается ли в ближайшее время плановый отстрел осетрины. Директор шутку не оценил и стал долго ругать браконьеров.

— А на гарнирчик чего-нибудь не найдется? Или хоть хлебушка — заесть баклана? — попросил Фогельман у соседней биологини.

И та нам рассказала, что по причине повышенной влажности и жаркого климата в заповеднике хлебные изделия и крупы за ночь покрываются плесенью, а все остальное съедают какие-то особо ценные заповедные муравьи. Бороться с муравьями директор запретил.

— Если у вас есть припасы, их лучше съесть сегодня же, — посоветовала биологиня.

— Как хорошо, что у нас нет припасов! — сказал Фогельман и больше вопросов не задавал.

С утра Китаев отплыл в Астрахань добывать все необходимое для жизни во «вновь открывшихся обстоятельствах». Чтобы заранее подготовиться к другим неприятностям, мы отправились на места предполагаемых съемок. Выяснилось: для того чтобы поближе подобраться к колонии пеликанов, нужно почти километр брести по горло в воде. А чтобы пеликанов все-таки не спугнуть, лучше, как советовал Володя, вообще скрыться под водой и во рту держать тростинку для дыхания. Шнейдеров и Фогельман с ужасом его слушали. Избалованные игровым кинематографом, они привыкли творить, развалившись в креслах и попивая крюшон в обществе хорошеньких ассистенток. Представить себе Шнейдерова с тростинкой в зубах было невозможно. Раздалось отвратительное кваканье. Теперь мы уже знали, что это летят бакланы. Егерь Володя с криком «отстрел разрешен!», пальнул в бакланов. Эффект был неожиданный. На нас обрушился поток бакланьих объедков, непереваренных рыбьих голов и вонючих испражнений. Оказывается, если бакланы чувствуют опасность, они поспешно облегчаются, чтобы скрыться от врага. Все мы выглядели плачевно, особенно пробковый шлем и охотничий костюм Шнейдерова. Зачем Володя палил в несъедобных бакланов, было непонятно. Выяснилось это позже. Володя был браконьер-рецидивист. Его раздражало все, что еще живет и движется. Худшего помощника не придумаешь!

Съемки решили начать с колонии цапель.

— С ними легче, они еще молодые, — туманно объяснил Володя.

Учитывая накопившийся опыт, мы понимали, что в нашем облачении мы будем съедены комарами и обгажены заповедной живностью в короткие сроки. Нужны были также и всякие приспособления для маскировки и скрытного передвижения с нашей аппаратурой. Фогельман никак не мог смириться с отсутствием раскладных стульев, громоздких подсветок и солнцезащитных зонтов. Наконец приехал Китаев. Он подружился с руководством какого-то лагеря, в котором сидят классные специалисты-гидростроители. Там создан особый режим и все хорошо с обмундированием и едой. Этот спецлагерь как бы взял над нами шефство. На «Камбалу» явились крепкие парни, по облику малиновые, и выгрузили ящики с консервами. Под руководством Китаева они притащили тюки с одеждой.

— Мы вам еще и ковбоечки подарим, — пообещали малиновые, — у нас контингент. Когда им разрешают погулять вне зоны, то всегда гуляют в ковбоечках!

Китаев шефов поблагодарил и сказал, что обязательно пошлет нас в лагерь, для проведения культурной работы. Шефская одежда состояла из ватников черного цвета, таких же ватных штанов и высоких резиновых сапог. Нам выдали шапки-ушанки и брезентовые рукавицы. (Следует добавить, что средняя температура воздуха держалась на отметке плюс 35 градусов по Цельсию.) К каждому комплекту прилагалась еще тряпочка с номером, которую должен пришить сам зэк на спине и колене. Но мы тряпочками не восполь-

зовались. В группе даже началось брожение — надевать ватные штаны никто не желал, но за штаны и ватники горячо вступился сам Шнейдеров. Он вспомнил про ватные бухарские халаты.

— Носят же их узбеки в жару! Значит, в этом что-то есть? — говорил он.

И действительно, в зэковской одежде мы обнаруживали все новые и новые преимущества. Во-первых, до нас не добирались комары. Во-вторых, черная одежда в черном, полузатопленном черной водой лесу идеально нас маскировала. И, в-третьих, на солнцепеке мы не обгорали, а комфортно потели и даже ощущали некую влажную прохладу. По выходным дням мы щеголяли в арестантских «ковбоечках». Лысый Виталий Гришин носил еще и зэковскую шапку-ушанку — биологиням нравилось, это было «мужественно».

Утром мы выехали на лодках, а «Камбалу» оставили Китаеву и женскому персоналу. Начинался первый съемочный день. В полузатопленном лесу нужно было снять колонию цапель. Неподалеку от намеченного места мы соорудили на двух лодках настил — получилось что-то вроде катамарана. На этот настил водрузили замаскированную ветками камеру, Фогельмана и Шнейдерова. Мы же с Володей и Гришиным должны были, стоя по горло в воде, тихо и бесшумно подталкивать наше сооружение поближе к цаплям. Объясняться можно было только знаками. Поначалу все шло неплохо, только очень медленно. После каждого всплеска или шороха мы застывали в неподвижности, чтобы не вспугнуть птиц. Впрочем, цапли сидели на корягах-топляках без движения. К одной цапле, сидевшей особняком, мы стали мало-помалу приближаться. Шнейдеров поднял руку, что означало «внимание!» Цапля тоже уставилась на нас выжидательно. Мы придвинулись еще ближе и остановились.

— Камера! — громовым режиссерским голосом скомандовал Шнейдеров.

— Стоп! — одновременно с ним крикнул Фогельман.

Его ассистент Гришин в тот момент находился под водой, и потому он забыл поставить диафрагму. К общему удивлению, цапля не улетела. Она терпеливо ждала, когда Фогельман наконец приготовится к съемке. Из воды с шумом вынырнул Гришин, вскарабкался на свое место и поставил-таки диафрагму.

— Камера! — снова провозгласил Шнейдеров.

Затрещала старенькая «Аскания», на которой Фогельман работал бог знает сколько лет. Цапля и тут не улетела. Она сидела на коряге и только по-куриному дергала головой. Фогельман принял это как должное. Он привык к тому, что артисты позируют перед камерой часами, пока знаменитый оператор не поставит свет и не уточнит композицию.

— Виталий! — окликнул меня Фогельман. — Переставь цаплю правее и выше — вон на ту ветку!

Я пришел в замешательство.

— Счас, Моисеич! — сказал Володя Фогельману и деловито двинулся к цапле.

Он схватил ее одной рукой за длинную шею, а другой за ноги и поставил на облюбованный оператором сучок. Цапля стояла неподвижно, как чучело в зоологическом музее.

— Я ж говорил, что они еще молодые! — объяснил Володя. — С виду они большие, а на деле — еще нелетные птенцы. Сидят вот и ждут, когда их матери покормят.

— Ты, Витька, главное, гляди, чтоб она тебе глаз не выткнула! Дитя все-таки! Любит блестящее!

Первый съемочный день прошел замечательно! Фогельман был доволен. Он переставлял цапель, как ему заблагорассудится, подсвечивал их фольговыми подсветками и менял фильтры. Он велел Володе повлиять на цапель, чтобы они в нужный момент поворачивали головы, глядели в камеру и радостно хлопали крыльями, якобы приветствуя сородичей. И Володя «влиял»: он

шокировал цапель разбойничьим свистом, гоготом и угрожающими жестами. Потом голодные, запуганные птенцы отупели и впали в транс. Шнейдеров прокричал по традиции: «Спасибо! Съемка окончена!», и мы отправились в заповедник, к родной «Камбале».

Постепенно у нас выработался распорядок дня. Утром в половине шестого Китаев объявлял подъем, и мы прыгали в воду, чтобы очнуться и проснуться. Затем по команде Шнейдерова: «Очистить палубу!» мы все отправлялись переодеваться, и Шнейдеров оставался на палубе один — в гальюне он, как известно, помещался не полностью. После завтрака мы шли на веслах к намеченным местам съемок.

Съемка в колонии цапель была, конечно же, исключением. Обычно приходилось часами выжидать и таиться, чтобы зафиксировать гнездо какой-нибудь пичуги. Иногда в засаду отправлялись с ночи и тряслись от сырости в камышах до самого рассвета. Классики — Шнейдеров и Фогельман — все чаще поручали нам с Гришиным «самостоятельные задания». К камере они теперь подходили только по воскресеньям, когда жены отправлялись в Астрахань «развеяться и отдохнуть». Тогда Фогельман приказывал ассистенту поставить камеру на палубе в тенечке и снабдить ее телеобъективом. Обычно этим объективом мы пользовались, когда необходимо было наблюдать за живой природой издалека и скрытно. Частенько обезумевшие от жары биологини выпрыгивали в воду прямо из окон общежития. Они резвились на волнах в чем мать родила.

Фогельман и Шнейдеров наблюдали за природой по очереди. Все-таки знатный якут, видимо, не зря имел претензии к Шнейдерову. Владимир Адольфович был большой жизнелюб. В отсутствие жен наша «Камбала» преображалась. Разомлевшего шефа обступали биологини, и он рассказывал им всякие экзотические и романтические истории. О наблюдениях через телевик он, конечно, не упоминал. Впрочем, всеобщая нагота уже стала привычной, девицы — все поголовно — были влюблены в него и прощали ему маленькие шалости.

Однажды Шнейдеров вызвал меня и вручил потрепанный режиссерский сценарий. Это был его личный экземпляр с пометками, вопросительными и восклицательными знаками.

— Прочитай внимательно эпизод номер семь, — сказал Шнейдеров, — будешь им заниматься.

Эпизод был про то, как некий научный сотрудник плывет на лодке по заповеднику и ему открывается сокровенная жизнь окружающей природы. Правильнее было бы сказать, что жизнь от него скрывается, так как в сценарии было написано: «Уползает змея», «Ныряет в воду крыса» и «Взмывают над гнездами птицы»...

— Если птицы летают над гнездом, значит, они встревожены, — рассуждал я, — а если к тому же от научного сотрудника поспешно скрываются все водоплавающие и пресмыкающиеся, то он просто неумеха или браконьер.

— С чего это ты взял, что наш биолог — браконьер? — обиделся Шнейдеров. — Мы оденем его поприличнее. Я дам ему свой шлем и бинокль! И вообще, легче снять зверье, когда оно убегает, а вот как его к камере подманить, я, например, не знаю.

На этом разговор и закончился. Между тем Китаев уговорил Шнейдерова снять в роли научного сотрудника самого директора заповедника: «Для укрепления связей и улучшения деловых отношений». Съемкой вынужден был руководить сам Шнейдеров. Директор заповедника явился в своем лучшем костюме и при галстуке. На фоне камышей и бакланов он смотрелся странно, а переодеть его мы не решились. Директор глубокомысленно смотрел вдаль, дергал головой, как цапля, и безнадежно каменел перед объективом. От режиссерских команд Шнейдерова он каменел еще больше. Пришлось из дипломатических соображений в камеру вставить пустую кассету и весь день изображать процесс киносъемки. На роль «сотрудника» вместо несправив-

Виталий Мельников. 1950

шегося директора тайно определили егеря Володю, и, конечно же, Шнейдеров немедленно поручил мне «самостоятельное задание». Чтобы не смотреть в глаза обманутому директору, Китаев и «классики» неожиданно уехали в Астрахань. Возня с «научным сотрудником» продолжилась уже под моим руководством. Завидев камеру, Володя тоже стал каменеть и глядеть вдаль. Было что-то роковое в этом эпизоде номер семь! Чтобы не подводить нас с Гришиным, Володя очень старался, но это, пожалуй, было еще ужаснее. Если, например, я просил его оглядеться, он таращил глаза и сгибал руку козырьком, как в матросском танце «Яблочко». Володя не смотрел, а изображал «смотрение».

— Взгляни-ка, Володя, — просил я, — этот куст вроде походит на птицу?

Взгляд у Володи становился осмысленным, а реакции естественными. Он переставал «изображать», так как делал нечто конкретное и понятное — сравнивал куст с птицей. Так, с помощью наводящих вопросов, больших и малых провокаций мы все-таки продвигались вперед. Появлялся даже азарт, кураж! И сам Володя чувствовал, что с ним что-то происходит. Он вел себя все увереннее, с достоинством и пониманием относясь к своей маленькой роли. Не стоило бы, наверное, и рассказывать, но эта первая встреча с «типажом» запомнилась мне и часто помогала потом в работе.

В то время каждый в нашей стране постоянно чувствовал себя «под присмотром». Одним казалось, что так и нужно, так и должно быть, другие тяготились этим, замыкались в себе и привычно «делали вид». Делали вид, что счастливы и благополучны, что слышат и понимают друг друга и, главное, что лояльны! лояльны! лояльны! Любое отклонение от привычного, «дозволенного» невольно настораживало уже и нас самих! И возникал некий замкнутый круг, а точнее, всеобщий негласный сговор! «Черна-бела не берите! Да и нет не говорите!»

Объектив камеры, направленный на человека, был уже сам по себе неведомой угрозой: а вдруг ты выглядишь не так, как надо? А вдруг ты оговоришься или, не дай бог, проговоришься? Потому, оказавшись перед камерой, каждый прежде всего «делал вид» — прятал самого себя. Интеллигентный биолог и не очень грамотный егерь вели себя примерно одинаково. Эта всеобщая человеческая закрытость была тогда главным препятствием для киносъемок. Особенно в неигровом кино. Требовались большие усилия, чтобы это препятствие как-то преодолевать.

Возвращение наших руководителей затягивалось, и нам велено было

самостоятельно приступать после человеческой уже и к «звериной» части эпизода номер семь. Таким образом, весь эпизод был теперь в нашем полном распоряжении! Мы трепетно приступили к работе. Первый кадр «Полоз поспешно уползает от биолога» мы сняли быстро. Биологини притащили полоза и поместили его в мешок. По моей режиссерской команде мешок встряхнули, и полоз талантливо уполз в тростники. Тут Шнейдеров был прав — убегающий объект снимать легче. Гришин сказал, что неплохо было бы снять дубль. Вот тут и возникли трудности — другого полоза у нас не было, а указаний на замену какой-нибудь другой змеей от Шнейдерова тоже не было. Решили пока отловить впрок несколько разных змей-«дублеров», а потом действовать по обстоятельствам. Мешки со змеями Гришин для надежности запер у себя в лаборатории. Безвредного ужа он свернул колечком и положил в пустой кассетник. После этого мы с Володей отправились пополнять запасы живности для других кадров. Однако и на этот раз проявилась зловредная сущность эпизода номер семь. Как только мы уехали, явились классики с женами.

Фогельман никогда не оставлял мечты о «плановом отстреле осетров», тайно побуждал Володю к браконьерству и потому сразу же заинтересовался мешками, лежавшими в укромном месте в лаборатории. В мешках шевелилось что-то холодное, скользкое и округлое.

— Молодцы, ребята! — обрадовано крикнул Фогельман и потащил мешки на кухню к поварихе.

Прибежали и жены. Фогельман энергично встряхнул первый мешок — на стол вместо осетров шлепнулись полоз и две гадюки. Первой реакции коллектива мы сами не видели, потому что вернулись в заповедник уже вечером. Безлюдная «Камбала» покачивалась в стороне, а трап был снят. Коллектив молча ужинал на берегу у костра. Китаев неумело ставил для жены палатку. Мы присоединились к обществу, еще не понимая, что произошло.

— Почему у вас какие-то змеи? — спросил наконец Фогельман.

— Для съемок эпизода номер семь, — ответил я.

— И сколько у вас этих ваших змей?

— Это наши общие змеи! — сказал Гришин. — Даже придется еще немного подловить для дублей, а пока...

Гришин, загибая пальцы, стал считать. Получалось пять. Две пребывали в гришинском рюкзаке, а двух гадюк и полоза следовало считать без вести пропавшими — то ли они уползли на волю, то ли затаились в недрах «Камбалы». Искать их в темноте как-то не хотелось. Мрачного Шнейдерова пригласил на ночлег директор заповедника. Китаев с женой устроились в палатке, а мы остались дежурить до утра.

Чуть свет, пошарив по судну, мы доложили начальству, что все чисто — гады покинули судно. Китаев со Шнейдеровым не поверили. И к завтраку Шнейдеров явился с винчестером, а Китаев с тростью.

— Все чисто! — еще раз отрапортовали мы.

Шурка уже накрывала к завтраку и вдруг охнула. Крышка кассетника приподнялась, и в щели появилась змеиная голова. Про ужа в кассетнике Гришин забыл. Все опять бросились с «Камбалы» на берег.

— Так жить и работать нельзя! — заявил Шнейдеров. — Сразу же после завтрака назначаю производственное совещание!

Никакого опыта в такого рода съемках у «классиков» не было, нехудожественная возня с гадюками и черепахами им казалась унизительной. А между тем одна за другой возникали новые проблемы. Живность нужно было где-то содержать и чем-то кормить. Поголовье нужно было еще и восстанавливать, потому что оно разбегалось и дохло.

— Кто у нас еще значится в эпизоде номер семь? — спросил Шнейдеров.

— Кадр шестнадцатый, — прочитал я, — «Утка-поганка защищает родное гнездо».

— Гм, а... гнездо у нас есть? — спросил режиссер-постановщик.

— С чего это? — возразил Володя, — гнезда строят сами поганки!

— Может быть, построить декорацию? — предложил Фогельман. — Да только как должно выглядеть это самое гнездо?

— Просто кучка всякого дерьма, — пояснил Володя.

— Виталий! Уточни! — строго сказал Шнейдеров. — А что у нас еще в том эпизоде?

— «Семейство диких кабанов пробирается через тростники», — прочитал я.

— Этого нам только не хватало! — сказал Китаев.

— Кабаны записаны в эпизоде номер семь, — заметил я.

— Плевать я хотел на эпизод номер семь! — закричал Китаев.

— То есть? — сурово спросил Шнейдеров. — Мой сценарий — это официальный документ, и вы обязаны его воплощать! Виталий! Учись быть требовательным! — обратился он ко мне.

Даже и в такой драматический момент Шнейдеров не забывал воспитывать практиканта. Затем руководители удалились еще на одно совещание — закрытое. После совещания шеф обратился к нам с речью.

— Друзья! — сказал он. — Как вы знаете, нам предстоит большая и ответственная работа — съемки на стройках коммунизма! Каждый из нас должен занять свое место в строю. У нас в коллективе уже наметилась специализация: Гришин проявил себя на отлове пресмыкающихся, практикант Мельников неплохо поработал с типажом. Мы надеемся, что они успешно и самостоятельно завершат съемки эпизода номер семь. Этот скромный участок работы очень важен в контексте моего творческого замысла.

— Эпизод нужно отснять через неделю, а основная группа поедет на Сталинградскую ГЭС к шефам-гидростроителям, — добавил Китаев.

Перед отъездом Китаев пытался по возможности урезать расходы на недоснятый эпизод. Семейство живых диких кабанов, например, он предложил оформить по цене свинины второй категории. После споров и наставлений «основной состав» быстренько отбыл.

— Небось плывут на белом теплоходе! — вздыхал Гришин.

Какой-то человек с вороватым браконьерским взором — хороший Володин знакомый — привез на «Камбалу» очередной мешок с живым товаром.

— Вот вам утка-поганка! — сказал человек. — С вас магарыч!

— Товар стоящий! — заверил Володя.

В мешке что-то злобно шипело и дергалось.

— А дубль? — спросили мы.

— Дубля не будет, экземпляр единственный, — предупредил егерь.

Наученные горьким опытом, мы решили проводить съемки с возможной осторожностью и по этапам. Поначалу мы чуть расширили отверстие в мешке, и перед нами явилась птичья голова с желтыми яростными глазами и острым изогнутым клювом. Похоже, птица никого не боялась — она, скорее, выбирала жертву. Двух биологинь мы попросили временно прикрыться и надеть белые халаты. Одна из них принялась мешок с поганкой взвешивать, а другая разглядывала птицу через лупу. Это должно было изображать научную деятельность. Для полного впечатления мы написали на мешке длинное латинское название птицы. Поганка вытянула шею и ловко выбила лупу из рук биологини. Момент был зафиксирован камерой. Таким образом, запасной вариант, можно считать, у нас уже был. Теперь следовало приступить к самому главному — снять, как птица будет «защищать родное гнездо», согласно творческому замыслу Шнейдерова. Решено было поганку привязать за ногу к длинной бечевке, а мешок развернуть в нужном направлении. Выпущенная из мешка поганка кинется в сторону камеры, оснащенной телеобъективом. Володя будет за бечевку удерживать птицу на нужном расстоянии, а Гришин снимать, и мы получим крупный план разъяренной героини. Судя по поведению поганки, ее ярость нам была обеспечена. Все приготовились, и я скомандовал: «Камера!» Однако после моей команды поганка кинулась не к камере, а почему-то на Володю. Володя повернулся и вдруг побежал от поганки, высо-

ко подкидывая ноги. Гришин с камерой бросился догонять поганку, а я побежал за Гришиным с криком: «Снимай до конца!» Огромный дядька в охотничьем снаряжении, убегавший от маленькой смелой птички, — зрелище было поучительное! Я еще не знал, для чего мне оно, но почему-то чувствовал удовлетворение. Немужественное поведение егеря вскоре объяснилось. На Володе были совсем новые резиновые сапоги. Володя, оказывается, спасал их от острого клюва поганки.

Мы наснимали рассветов и закатов, всяких незапланированных красот, а главная наша проблема оставалась нерешенной. Не было у нас семейства кабанов! Каждый вечер за ужином мы горячо обсуждали создавшееся положение.

— Я, конечно, простая женщина и ничего в вашем деле не понимаю, — сказала однажды Шурка, — но кабаны эти проклятые бегают по ночам к совхозным свиньям и портят породу. Поросята в совхозе получаются остромордые и мохнатые. Если б не полоски, то от диких их не отличить.

— Так где же они? — одновременно спросили мы с Гришиным.

С раннего утра мы отправились в ближний поселок. Там располагался свиносовхоз «Диктатура». Чья именно диктатура, в названии не было указано. Просто местному начальству понравилось это революционное слово. В сложенном из самана свинарнике «Диктатуры» плавали по брюхо в воде и навозе чудовищные остроносые и мохнатые свиномутанты. Начальника в зеленой велюровой шляпе и таком же галстуке мы немедленно сняли крупным планом на пустую кассету и получили от него разрешение на дальнейшие съемки. Тростник рос тут же, рядом со свинарником. По нашему указанию свинью и трех поросят для нас отмыли и подогнали к зарослям. Начальник лично руководил операцией. Семейство «диких кабанов» нам понравилось, но нас смущало отсутствие отца семейства, то есть дикого кабана. Нарисовать на поросятах полоски мы еще смогли бы, но приделать к свинье кабаньи клыки не было никакой возможности. Решили пойти на компромисс и считать кабанье семейство «неполным».

— Так может быть в природе? — спросили мы у начальника.

— Еще как! — ответил он.

Осталось решить вопрос с полосками — вдоль их рисовать или поперек. Начальник никогда отмытых поросят в своем хозяйстве не видывал и затруднился ответить на наш вопрос. Тогда мы стали рассуждать логически. Для чего природа наделила диких поросят полосками? Ясно, что для маскировки и мимикрии. Тростники, в которых, по слухам, водятся кабаны, растут вертикально. Отсюда следует, что и у кабанят полоски должны быть поперечными!

— Как у тигров! — сказал Гришин.

— Вот, именно! — ответил я.

Мы поставили камеру и приготовились. Начальник говорил своим свиньям ласковые, успокоительные слова, а свинарка тем временем спряталась в тростниках. По моему сигналу она закричала из зарослей: «Манька! Манька! Манька!», и свиноматка с поросятами кинулась к ней через тростники. Затрещала кинокамера. И вот вам нужный кадр: «Семейство диких кабанов пробирается через тростники». Мы послали Китаеву телеграмму: «Эпизод номер семь отснят» и считали это дело законченным. Но дело не окончилось. Оно получило сначала приятное, а потом угрожающее продолжение. Приехал «основной состав» и привез письменный отзыв о снятом материале. В отзыве было написано: «Отснятый материал соответствует утвержденному сценарию. В представленных кадрах убедительно показана жизнь колонии цапель и напряженная научная работа коллектива заповедника. *(Это, наверное, про биологиню с лупой.)* Взволнуют зрителя и опасности, с которыми встречаются биологи, познавая дикую природу. *(А вот это наверняка про поганку.)* Необходимо отметить также эпизод из жизни диких кабанов. Научный консультант академик В.Н.Кирсанов просит срочно сообщить, при каких обстоятельствах удалось зафиксировать экземпляры диких поросят с редкой поперечной полосатостью. Желаю дальнейших творческих успехов. Главный

Вгиковцы Боби Михелеш, Виталий Мельников, Антонио Альварес. 1950

редактор И.С.Хлебников». Вечером был торжественный ужин по случаю сбора всей группы и наших творческих побед. Я тихонько спросил у Шурки про полоски.

— Ну, конечно, продольные — вдоль спинки! — сказала Шурка.

Теперь нужно, наверное, разъяснить, отчего полоски на поросятах вызвали такой интерес у академика и радостное оживление у «основного состава». В стране начиналась очередная кампания по «переосмыслению некоторых устаревших теорий». Копали на этот раз под Дарвина. Как известно, марксистская теория не только «всепобеждающая», но «всеобъемлющая и революционная», а Дарвин со своей «эволюцией» всегда путался у наших ученых под ногами. Теперь пришло время со стариком наконец разобраться. В прессе, научной и ненаучной, стали появляться сообщения о диковинных, скачкообразных изменениях в живой природе. Обнаружили, например, что где-то в Прибалтике есть сосна, на которой вдруг выросла еловая шишка. Посыпались сообщения о шестиногих ослах, синих кроликах и других чудесах. Чудеса эти наши ученые объясняли тем, что развитие в природе и обществе идет не эволюционно, а революционно. Накопятся в природе «революционные предпосылки» и — хоп! — происходит изменение: вдруг вырастает на сосне еловая шишка! Теория, которую в нас втемяшивал Эдуард Христофорович Степанян, стала теперь воистину «всеобъемлющей», легко объясняющей любые потрясения и чудеса. Академик Елизарова, например, обнаружила скачкообразное чудотворное действие содовых ванн, продлевающих человеческую жизнь до бесконечности. Наверное, наш стареющий вождь воспринял это открытие с особым удовольствием. Собственно, для него оно и было придумано. Каждый старался, как мог! Любое подтверждение «революционных изменений» могло обернуться докторской диссертацией, почетным званием или лауреатством. Впрочем, одно сообщение меня огорчило. Товарищ Сталин не только содействовал процветанию наук — он по-прежнему следил и за кинематографом. В каком-то киножурнале он заметил, что передовые рыбаки вытягивают сеть, в которой рыба не трепыхается. Видимо, улов, утомленный длительным процессом киносъемки, подох, а оператор этого не заметил. Немедленно последовало постановление ЦК «О некоторых недобросовестных киноработниках». Газету с этим постановлением к нам привезли одновременно с хвалебным отзывом главного редактора. Теперь оставалось гадать, отнесут ли нас с Гришиным к «недобросовестным работникам» или по-

хвалят за «поперечную полосатость». Меня вдруг вызвали телеграммой в Москву. Прощаясь, Шнейдеров крепко пожал мне руку, а Китаев назвал меня Виталием Вячеславовичем. Про то, как возникла сенсационная полосатость, они, конечно, не знали.

Одним из смертных грехов, присущих молодым кинематографистам, Эйзенштейн считал безмерное самомнение. Оказывается, меня вызвали в Москву не для того, чтобы покарать или возвысить, а только для того, чтобы отправить в военные лагеря на переподготовку. Я вернулся из лагерей младшим лейтенантом, но без всякой перспективы на будущее. Пока я отрабатывал приемы «длинным коли!» и «коротким коли!», Шнейдерова и Фогельмана уволили с «Детфильма» и отправили на вновь созданную студию «Моснаучфильм». Волжские замыслы Шнейдерова, конечно, законсервировали. Будучи «прикрепленным» к Шнейдерову, я тоже оказался на «Моснаучфильме», и теперь мне следовало самостоятельно искать какой-то материал для дипломной работы.

В период тотального бескартинья снять на пленку дипломную работу было практически невозможно. Дело обычно ограничивалось тем, что дипломант рисовал кадрики-картинки и писал экспликацию, в которой на бумаге излагал, каким замечательным будет его дипломный фильм. Дипломант Глеб Нифонтов, например, поставил самодеятельный спектакль в одном заводском клубе. Он попросил считать спектакль его дипломной работой, «созданной в содружестве с рабочим классом». Ход был безотказный! После некоторой заминки и консультаций в ЦК диплом ему все-таки утвердили. Моим однокурсникам Басову и Корчагину удалось устроиться на практику к прощенному Юткевичу. Диплом им пришлось защищать так: на экране демонстрировали черновой материал фильма Юткевича «Пржевальский», а Басов и Корчагин кричали из темноты: «Снято с участием Басова!» или «Здесь репетировал Корчагин!» Больше ничего сказать они не успевали.

Потом настал и мой черед. Не без интриг и рекомендаций Шнейдерова мне предложили снять несколько маленьких новелл в только что созданном киноальманахе «Новости сельского хозяйства». Новеллы были пятиминутные и давали возможность внятно, развернуто рассказать о каком-либо случае, событии или человеке. Это мог быть и фельетон, разыгранный артистами, и документальный очерк, и лирическое эссе. Условие было одно — сельская тематика. Ознакомившись с газетными сообщениями, заявками и «письмами трудящихся», я поехал в Подмосковье на машиноиспытательную станцию. Здесь проверяли в деле первые, авторские экземпляры всяких механизмов, способствующих осушению болот. На испытательном болоте застыли гусеничные мастодонты, шагающие землечерпалки и одно сооружение, схожее с колесом обозрения. Только вместо привычных кабин на нем были ковши для вычерпывания болотной жижи. В болоте ржавело множество подобных механизмов, порожденных неистовым человеческим воображением. У всех изобретений был один недостаток — они не умели передвигаться по болоту. Некоторых монстров удалось вытянуть на твердь, и я снял их в деле. Они тяжко шагали, стонали, скрипели и размахивали вхолостую чудовищными антиболотными приспособлениями. Все это я тщательно отснял и смонтировал под легкомысленную музыку. Это был апофеоз человеческой глупости. Так я понимал свое произведение, но на студии оно почему-то понравилось. Мне предложили работать и дальше.

Следующая новеллка была про сельский клуб. Даже и не про клуб, а про некий кинорадиокомбайн, который смастерил деревенский энтузиаст Семен Михайлович Новиков. Его изобретение следовало «пропагандировать», а по-современному говоря, — рекламировать. Суть в том, что киномеханик Новиков соединил с кинопроектором еще и передатчик для деревенского вещания, радиолу для клубных танцев и микрофонное устройство для самодеятельных концертов и выступлений начальства на собраниях. Больше всего мне у Семена Михайловича понравился рабочий пульт. На пульте были кнопки с обозначениями. На первой было написано слово «раскачка». Нажав на эту

кнопку, Новиков включал зазывную музыку перед клубом. От второй кнопки со словом «кино» включался проектор. Третья кнопка — «передышка» — означала, что сеанс окончен и пора переходить к местным объявлениям, пока старики расходятся, а молодежь готовится к танцам. А далее, под следующей кнопкой, красными буквами было выведено: «Танцы до упаду». Важной и ответственной была также кнопка «Урылов». С помощью этой кнопки председатель колхоза Урылов делал радиоразносы лентяям и пьяницам. Последней, но не менее важной была кнопка с коротким словом «жена». Нажав на эту кнопку, Новиков сообщал на всю деревню, что он отправляется обедать, и отдавал другие неотложные домашние распоряжения. В моей интерпретации получалось, что изобретатель стал всевластным хозяином местной жизни. Нажмет он на кнопку — и все поспешно бегут в кино. Нажмет на другую — и все танцуют... Получилось очень весело.

Я защищал диплом этими двумя новеллами. Как и все прочие дипломанты, я получил пятерку. «Старик Довженко нас заметил» и подписал диплом.

В съемочной группе «Сельского клуба» работал ассистентом оператора человек по фамилии Кривицкий. Я как-то обратил на него внимание в студийном буфете. Он постоянно носил с собой потрепанную сумку от противогаза, а в сумке лежала порожняя консервная банка из-под американской свиной тушенки. Уж я-то сразу узнал, что это за банка. Остатки обеда Кривицкий аккуратно складывал в эту банку, а кусочки хлеба бережно заворачивал в газету и клал в отделение сумки, предназначенное для противогазной маски. Движения у него были привычно последовательными — процедура неизменно завершалась протиранием и укладыванием солдатской алюминиевой ложки. И позже, на съемках, наши общие трапезы заканчивались тем же обрядом. Кривицкий жил до войны в Ленинграде и служил фигурантом в Мариинке. Он потерял в блокаду всех близких, но сам остался, как он говорил, «ни жив ни мертв». Что-то с ним случилось непоправимое, и он это сознавал. Потому и уехал в надежде на какую-то другую жизнь. Он казался совершенно нормальным человеком. Вспоминать о блокаде не любил, а если вспоминал, то с юмором. Однако... однако к нему постоянно возвращалось неистребимое желание протереть начисто ложку и припрятать кусочек хлеба. В нем по-прежнему жило его второе — блокадное — «я». Глядя на него, я часто спрашивал себя, как можно было выжить в этом аду и что это за город такой и какие в нем люди? Я и не предполагал тогда, что жизнь соединит меня с этим городом и с этими людьми навсегда.

На Малом Гнездниковском в Министерстве кинематографии мне вручили направление в Ленинград, на Студию научно-популярных фильмов. Заместитель министра (это был, кажется, Баскаков) поздравил меня с назначением.

— Но я же только диплом неигровой снимал, а хочу я в игровое, в художественное хочу! — объяснял я.

— А где теперь оно, это твое «художественное»? — спросил Баскаков. — Бери бумагу и скажи спасибо.

Я сказал «спасибо» и пошел с бумагой по узким коридорам и комнатушкам. В одной конуре меня вписали в толстую регистрационную книгу, в другой велели получить «подъемные».

— Какую мебель и сколько мест багажа вы будете перевозить в Ленинград? — спросила дама-чиновница.

— Нисколько, — ответил я.

— Совсем нисколько? — переспросила дама.

— Совсем, — подтвердил я.

— Вы можете также перевезти багаж близких родственников, — посоветовала дама.

Тогда пришлось объяснить, что из багажа у матери имеются только швейная машинка и портрет товарища Молотова.

— Жаль, — посетовала дама, — на перевозку багажа вам полагаются приличные деньги.

Вместе с дамой мы стали придумывать мебель и багаж, которые мне якобы нужно перевозить в Ленинград. Я сказал, что неплохо бы мне иметь стол, стул и кровать.

— Вы же режиссер — напрягите фантазию! — сказала дама.

По ее совету мы внесли в список еще письменный стол и буфет. Потом дама добавила диван и два кресла.

— Вы же молодой человек, — пояснила она, — к вам будут приходить гости — приятели и приятельницы. Необходим чайный сервиз! Пока на шесть персон!

И она принялась изобретательно раздувать мои запросы. Когда она добавила платяной шкаф и увеличила сервиз до двенадцати персон, я спросил, дадут ли мне жилье?

— Вот с этим в Ленинграде плохо, — вздохнула советчица, — война, блокада — сами понимаете! А список я вам подпишу. С паршивой овцы хоть шерсти клок.

Кого моя благодетельница считала паршивой овцой, было непонятно.

Я приехал в Питер. Была середина мая, светило солнце, но прямые питерские улицы продувал холодный ветер. Дома стояли облупленные, неремонтированные еще с революционных и блокадных времен. По углам расставлены были синие пивные ларьки и прохаживались строгие милиционеры. Развеселило меня метро. Оно называлось: «Ленинградский ордена Ленина метрополитен имени Ленина». Во дворах громоздились поленницы дров. Ленинградцы не спешили переходить на центральное отопление и ломать печи. Этому их научила блокада. Из темных подъездов пахло треской и щами из «хряпы» — зеленого капустного листа, который подбирали жители после уборочных кампаний. Это был главный запах в Питере 50-х. Много попадалось болезненно полных людей — отдаленное последствие блокадной дистрофии. Я невольно вспомнил ассистента Кривицкого с его противогазной сумкой. Блокадная Хиросима жестоко поразила город и людей. Они долго еще будут восстанавливаться и оживать.

Студия «Леннаучфильм» размещалась за Невской лаврой в здании бывшего Общества трезвости. Студийцы меня как свежего человека щедро снабжали информацией. Стены Общества трезвости никак на них не повлияли — в студийном буфете и служебных закутках за рюмкой водки они рассказывали каждый свое, но неизменно — о блокаде. Студия была в годы войны сборным пунктом и своеобразным штабом фронтовых операторов. Сюда они приезжали с фронта отсыпаться и перезаряжаться, здесь получали новые задания. Меня познакомили со старожилами кинематографистами-блокадниками. «Голод, Замора, Умрихин и Гробер», — представил своих товарищей оператор по фамилии Могилевский. Ничего себе!

Жилья, конечно, мне не дали и даже не пообещали. Пока что меня передавали с рук на руки знакомые еще по ВГИКу ленинградцы и новые сердобольные коллеги. Если бы я вдруг стал знаменитым и в Питере установили памятные таблички на домах, где я ночевал, снимал койки и углы, то по количеству мемориалов я затмил бы даже Владимира Ильича.

На студии работали в основном уволенные по бескартинью ленфильмовцы. А уже упоминавшийся Голод пострадал из-за фамилии. Однажды, отчитываясь о проделанной работе, он должен был из экспедиции сообщить, что работы в Совете министров некоей республики окончены, но здешняя милиция помощи не оказывает. На «Ленфильм» пришла такая телеграмма: «Совет министров снят. Милиция ненадежна. Голод». Даже когда он присылал вполне оптимистические телеграммы, получался скандал. Из Одессы он сообщил следующее: «Прибыл Одессу. Все в порядке. Голод». Страдалец был переведен на «Леннаучфильм» «без права служебной подписи». В числе изгнанных оказался и оператор фильма «Чапаев» Александр Иванович Сигаев и

многие другие. Мне показали недавно выпущенного из психушки классика советского кинорежиссера Петрова-Бытова. Весь мир знал его по знаменитому фильму «Каин и Артем». Студийцы доверительно рассказывали, что однажды Петров-Бытов появился на людной трамвайной остановке и обратился к народу с речью. Он заявил, что мы живем при деспотическом режиме, а Сталин — кровавый диктатор. Слышать такое было необычно и страшно. Люди попрыгали в трамвай, а к Петрову тут же подъехала «скорая». Нормальный человек сказать такое, конечно, не мог, потому его не судили, даже не допрашивали, а просто надели на него смирительную рубашку. Больной вел себя спокойно, психушка была переполнена, и вот теперь громадный, горластый Петров-Бытов как ни в чем не бывало расхаживал по студийному вестибюлю. Ему дали и работу — учебный фильм «Профилактика болезней сельхозживотных». В редакции работали приличные люди: Саша Лившиц (будущий Александр Володин), брат поэта Мандельштама Евгений Эмильевич Мандельштам и моя однокурсница Фрижа Гукасян.

Виталий Мельников

Ее муж, оператор Генрих Маранджян, был вроде бы направлен на «Ленфильм», но в последний момент, в связи с бескартиньем, вызов отменили, а Генриха отправили в армию в Сибирь. Он занимался там аэрофотосъемками и регулярно писал письма товарищу Сталину. «Дорогой товарищ Сталин! — сообщал вождю муж Фрижи. — Государство в меня вложило много денег, а я нажимаю в самолете на какую-то кнопку. К тому же распадается молодая семья. Прошу восстановить справедливость и снова сделать меня оператором на «Ленфильме». Он отправлял письма аккуратно раз в неделю. Дружеская, но односторонняя переписка с вождем продолжалась до самой его кончины. Возможно, Генрих как раз и довел Сталина своими письмами до инсульта. Позже Маранджян стал известным кинооператором, но в описываемое время Фрижа, как верная жена декабриста, ждала вестей из Сибири.

Мне переслали из Москвы сценарий. Это было как бы продолжение моего дипломного сюжета про болотные машины. Временно смягчилась квартирная проблема — я уехал в командировку в Прибалтику и жил в гостиницах. Прежде в наших ссыльных краях я часто встречался с латышами, а теперь увидел их, так сказать, в родной среде. Симпатий к русским у них не прибавилось. В газетах писали о социалистической Латвии, выполнениях, перевыполнениях и дружбе, а на самом деле здесь шла тайная, всенародная война. В больших городах это было не очень заметно, а в хуторах и маленьких горо-

дишках этого даже не скрывали. Наш водитель Арвид Степанов (он был из русско-латышской семьи) отвез нас на маленькую машиноиспытательную станцию. Здесь мы поселились и снимали. Хуторяне-латыши нас просто не замечали. Когда мы заходили в здешний клуб посмотреть кино, вокруг нас возникало пустое пространство. Посредниками между нами и местными жителями были Арвид и начальник испытательной станции Арнольд Янович. Это был уже пожилой человек, окончивший когда-то Петербургский университет и хорошо говоривший по-русски. Иногда по вечерам он заходил к нам. Он был вдовцом и жил неподалеку с дочкой, семнадцатилетней девушкой редкой красоты. Недавно по вине отца она лишилась ноги. Ее покалечил плуг трактора, которым управлял сам отец.

Начальник расспрашивал нас о Ленинграде, называя его Петербургом. Он интересовался, насколько изменился город и перечислял места, которых давно уже не было. Дочь приходила позже. Она стеснялась своей хромоты, скрипа протеза и молча сидела в темном уголке. Потом Арнольд стал приходить чаще — по мере того как у него накапливались вопросы. Начинал он без предупреждения.

— А почему вы не продаете крестьянам трактора? — вдруг спрашивал Арнольд. — Все у вас разваливается, потому что все чужое и никому ничего не жаль.

Мы ссылались на послевоенные трудности. Арнольд вежливо раскланивался и уходил. Но через день все начиналось сначала.

— А почему вы всегда врете? И до революции врали — я помню. И после революции врете. У нас над вами смеются. И в Европе смеются — я слышал по радио.

— По нашему радио? — спрашивал я.

— Ваше я не слушаю — оно врет.

В следующий раз он пришел уже с дочкой. Она принесла что-то завернутое в холстину. Это была глиняная миска с какой-то латышской закуской. Арнольд поставил на стол бутыль.

— Я хочу с вами немного выпить и немного поговорить, — сказал Арнольд. — Я учился в Петербурге и знаю историю. Вашу историю и нашу историю, — издалека начал он. — Почему вы не послушались Екатерины Великой. Она запретила вам строить деревянные избы. Велела строить каменные дома. Ваша деревянная история сгорела и сгнила. Теперь вы про нее ничего не знаете.

Мы чокнулись, выпили, и Арнольд замолчал. Дочь с интересом ждала от нас ответов, но мы, как обычно, увиливали и отшучивались.

— После Октября вы обещали нас отпустить, а потом опять забрали. Это не честно, — наседал латыш.

— Чего он к нам пристал? — возмущался оператор Леша Ерин.

А я представлял себе, как вдовец Арнольд вечерами обихаживает дочку — помогает ей перед сном снять протез, обмыть культю. Потом они лежат без сна в своих комнатах. Дочка думает о покалеченной жизни, а вдовец Арнольд о своей Латвии. Поздно ночью явился к нам водитель Арвид. Он был озабочен и предупредил нас, что пораньше утром он подгонит машину.

— Уезжайте, ребята, — сказал Арвид, — наши парни хотят вас побить, а вашу аппаратуру поломать.

— За что? — удивились мы.

— За достижения, — пояснил Арвид. — Наши парни думают, что вы приехали снимать про «достижения». Они видели киножурнал, а там все вранье.

— Мы не снимаем киножурналов, — сказал я.

— Уезжайте, ребята, — повторил Арвид, — они все равно не поймут.

По счастью, все необходимое мы уже отсняли. Утром наша полуторка уезжала из хутора. Жители занимались обычными сельскими делами. Никто даже не обернулся в нашу сторону.

Когда я вернулся в Ленинград, меня ждала комната в самом центре — на углу Фонтанки и Невского. Комната была в квартире, когда-то принадлежав-

шей известной актрисе Савиной. Квартира была огромная, с длинными коридорами и большим холлом, в котором теперь хранились дрова. Комнату временно уступил мне режиссер Владимир Николаи. Из окна открывался вид на Аничков мост. Комнату опоясывала длинная лента-гравюра. Текст с твердыми знаками и «ятями» извещал, что это «Панорама города Константинополя». Меня окружала белая с золотом ампирная мебель. В углу громоздились кожаные вольтеровские кресла. Позже выяснилось, что под каждой пупочкой каждого кресла постоянно живет по клопу. Они кидаются на посетителей даже при свете дня. Послевоенное клопиное нашествие перекинулось и на Ленинград. Только здесь клопы были еще злее, потому что пережили блокаду.

На нашей студии, в отличие от «Ленфильма», было много работы. Преобладала «заказуха». Различные министерства заказывали фильмы по собственной надобности и на свой вкус. «Санпросвету» требовались фильмы-плакаты, Минобороны делало особо секретные произведения о маневрах и взрывах. В такие дни у просмотровых залов и монтажных стояли и что-то охраняли автоматчики. Некоторые богатые ведомства заказывали и полнометражные игровые фильмы. Особой гордостью режиссера Анци-Половского, например, был довоенный фильм «Если завтра война». Анци-Половский до сей поры еще считался ведущим режиссером студии, но фильмов его, кроме секретных — заказных, никто никогда не видел. Рассказывали, что для того чтобы на съемках его слушались солдаты и офицеры, Анци-Половский пришивал к своим штанам генеральские лампасы. Его фильм «Если завтра война» я хорошо запомнил. Под песню из этого фильма я, будучи второклашкой, маршировал еще в Благовещенске.

В вестибюле «Леннаучфильма», как на вокзале, в постоянном ожидании сидели безработные сотрудники. Если появлялся заказ, тут же формировались съемочные группы. Рядом со мной среди ожидающих часто сиживал и фронтовой оператор Борис Дементьев. Он провоевал с камерой в руках всю блокаду, а потом наступал до Берлина. Первые кадры в разрушенной рейхсканцелярии и мертвое семейство Геббельса снял именно он, Борис Дементьев.

— Из-за этого типа, — указал Борис на Анци-Половского, — мы чуть войну не проиграли!

Фильм «Если завтра война» был снят с включением документальных кадров, с массовыми авиадесантами и грандиозными танковыми атаками. Это были кадры знаменитых киевских маневров. Победная музыка и диктор обещали скорый разгром любого врага. Фильм гипнотизировал наивных предвоенных зрителей бравой красивостью победоносной прогулки по территории врага. А на деле, как известно, все получилось иначе.

— Это вот он обманул нас перед войной! — тыкал пальцем в Анци-Половского подвыпивший Дементьев.

А «ведущий режиссер» как ни в чем не бывало прогуливался тут же, по вестибюлю студии, с очередными полковниками. Наверное, обсуждал с ними проект нового кинопроизведения. Это было очень наглядно и смешно.

Меня вызвал директор студии и предложил снять киноплакат на гриппозную тему. В плакате положительный, но несознательный герой, вместо того чтобы обратиться к врачу, заражает гриппом окружающих. Сценарий написал врач из «Санпросвета», а редактировал его Евгений Эмильевич Мандельштам. Он был хоть и Мандельштам, но отнюдь не поэт и не сценарист, а тоже врач. В кинопроцессе участвовал еще и «художественный совет», который заседал в Москве, где-то на Чистых прудах, и, конечно, состоял из эстетически продвинутых врачей. Все было, как настоящее. Даже обсуждались те же «проклятые вопросы», которые уже довели до ручки большое игровое кино.

— Мы должны придерживаться, — говорили врачи, — традиций соцреализма, чтобы в наших плакатах отражалась только борьба хорошего с лучшим. Никаких летальных исходов! Только мягкие намеки на возможные осложнения! У больных должны быть приятные лица, а в фонограмме — бодрая музыка!

— Но ведь зрителей нужно насторожить, даже слегка напугать, — возражал я.

— Только борьбой хорошего с лучшим! — твердили врачи.

Теперь я ехал в Москву с готовой картиной. Я еще не знал тогда о странных закономерностях, связанных с моими «смертоносными» наездами в столицу. На платформе меня встретила траурная музыка. Это было 5 марта 53-го года. Скончался вождь народов великий Сталин. У прохожих были застывшие лица, многие не скрывали слез.

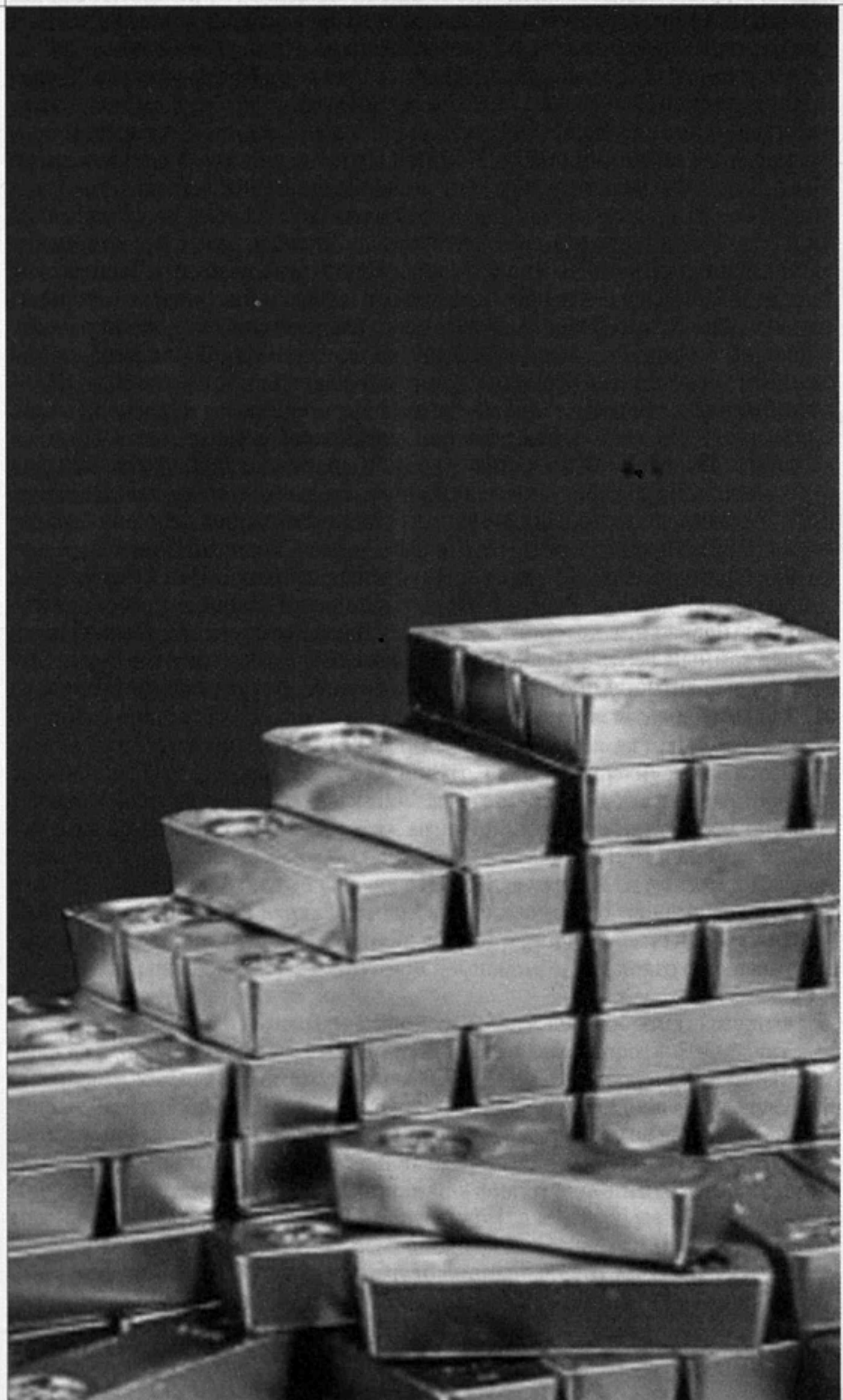
Я поехал на Зачатьевку, к испанцам, бросил у них коробки с пленкой, и мы все вместе отправились во ВГИК. В этот день хотелось быть на людях. У ВГИКа уже толпились студенты. Все рвались куда-то ехать — к Кремлю или к Колонному залу. Ведь именно там, по общему мнению, будут происходить какие-то траурные церемонии. По Ярославскому шоссе в сторону центра уже двигались отдельные группы москвичей с наспех убранными крепом портретами Сталина. От Рижского вокзала и по Мещанской люди шли уже сплошной, молчаливой массой. Возле Сретенских ворот потоки сливались и поворачивали вниз, к Трубной площади. Спуск был крутой и скользкий, а толпа все напирала. Когда людская масса почему-либо останавливалась, она сплющивалась в неразделимое целое. Освободиться было невозможно. Кто-то охал и возмущался, а кто-то даже смеялся, еще не осознав происходящего. В народе проснулся инстинкт российских очередей — люди работали локтями и громко ругались. О скорбной причине народного шествия напоминали теперь только шесты с портретами, которые раскачивались над головами. Когда людской поток вдруг приходил в движение, случалось самое страшное: если человек спотыкался или падал, он не успевал подняться и сразу же пропадал где-то внизу. Но никто этого словно не замечал — толпа обезумела. Отдельные крики и стоны слились в протяжный, однообразный вой. Иногда я чувствовал, что наступаю на что-то мягкое и живое. В какой-то момент я попытался не наступить на это мягкое и сделал неосторожное движение. Меня стиснуло и выдавило куда-то вверх. На мгновение открылись окутанный па́ром бульвар и многоголовый человеческий муравейник. Он упирался и бился о стену из грузовиков, которыми бульвар был перегорожен. Это была безнадежная, смертельная ловушка. Сдерживаемый кордоном, людской поток как бы завихрялся и на глазах преображался в чудовищную воронку из живых, извивающихся тел. Центробежная сила кинула меня в сторону, и я уцепился за чугунный столбик какого-то навеса. Рядом была заколоченная досками дверь. Меня прижало к этой двери, в глазах потемнело. Я понимал только одно — падать нельзя! Под напором толпы дверь затрещала и распахнулась. Того, что я увидел, я не забуду никогда: мы ввалились в помещение, где хозяева, видимо, завтракали. Теснимая с улицы толпа, мгновенно заполнила комнату, опрокинула стол и прижала хозяев к стене. Так мы и стояли лицом к лицу — окаменевшие хозяева с тарелками в руках и незваные гости. Мы попали, оказывается, в дворницкую, а вход с улицы был заколочен по нашему советскому обычаю. Из дворницкой мы проникли во двор и разбрелись по крышам и проходным дворам подальше от «трупной площади» — так долго еще называли Трубную после мартовских дней.

Потрясенные увиденным, мы еще долго обсуждали события. Траурная музыка из репродуктора время от времени прерывалась короткими правительственными сообщениями. О событиях на Трубной не говорилось ни слова. Мы узнали, что прощание народа с вождем будет происходить на следующий день в Колонном зале. Опыт прошедшего дня нас ничему не научил. Каждый считал своим долгом обязательно побывать у гроба. На улице Горького нас с Карлосом сразу же схватили и потащили в фильтрационный пункт, организованный в Театре Ермоловой. В зрительном зале театра уже томились сотни задержанных и неизвестно в чем заподозренных прохожих. С нами-то все было понятно: вызвал подозрение чудовищный акцент Карлоса.

— Чего они боятся? — удивлялись мы. — Покушений? Но вождь-то уже помер!

Строгий полковник долго разглядывал мое студийное удостоверение и студенческий билет Карлоса. Дальше произошло непредсказуемое. Полковник вручил нам пропуска на вход в Колонный зал. Он подумал, что мы имеем отношение к кинохронике. Слово «кинематограф» сбило его с толку. Мы решили сначала добраться до приятелей-грузин. Чхеидзе и Абуладзе тоже были в Москве и обитали в общежитии грузинского постпредства. Отсюда мы собирались двигаться к Дому Союзов уже вместе. Улицу Разина, где было общежитие, перегораживала конная милиция, но пропуск оказал свое действие. Практически мы уже были рядом с Красной площадью. Грузинское общежитие размещалось под самой крышей какого-то гостиного двора с узкими лестницами и переходами. В комнатах-кельях рыдали грузинские студентки, расхаживали из угла в угол мрачные грузины в черном. Их горе выглядело, как семейное горе. Мы рассказали Чхеидзе о пропусках в Колонный зал, но он только махнул рукой. Квартал, непосредственно примыкающий к Красной площади, был уже блокирован полностью — ни войти, ни выйти. Конный патруль, видимо, был последним. Мы с Карлосом остались у грузин на неопределенное время. Среди них прошел слух, что похороны будут через день. Дата и время не указывались ни в газетах, ни по радио, но еще вечером к Чхеидзе приходил комендант общежития, и они о чем-то шептались. Наутро нас разбудил Чхеидзе, мы быстро собрались и долго шли чердачными переходами. Впереди с фонариком шел комендант. Один за другим мы пролезли в слуховое окошко и оказались на крыше. За соседним скатом видна была Красная площадь. Мы ожидали увидеть здесь несметное скопление людей, но толп не было. Площадь была завалена венками и цветами от Исторического музея до Василия Блаженного. На мавзолее уже были готовы две свежие надписи: «Ленин» и «Сталин». Перед мавзолеем стоял орудийный лафет с гробом и небольшая кучка людей. Другие фигурки поднимались на трибуну мавзолея. Потом до нас донеслись слова прощальной речи. Мы не слышали и не знали, кто говорил. Только потом узнали, что это был Берия. С площади понеслись звуки «Интернационала». Мы стояли на крыше и плакали. Нам казалось, что рушится мир! Плакал Резо, у которого Сталиным были репрессированы близкие, плакал я, у которого вождь расстрелял отца и деда. Плакал всегда сдержанный Тенгиз Абуладзе. Пройдет немало лет, и он, Абуладзе, сделает первый антисталинский фильм «Покаяние». Вот такими мы были, и из этой песни слова не выкинешь.

ЧТЕНИЕ



ПИТЕР ГРИНУЭЙ

Золото

Последнее яблоко

Свое последнее яблоко Иоахим Фингель надкусил новенькими золотыми зубами. Демонстрировал прикус в зубоврачебном кабинете. Дантисту помогала ассистентка Вера. Назвали ее так в честь американской кинозвезды, которая однажды на глазах Вериного отца прыгнула нагишом, откровенно раскинув ноги, в голубую воду бассейна на калифорнийском побережье; этот исторический кадр вошел в подпольный фильм, закупленный в Гамбурге. Вера, состоявшая в «гитлерюгенде», собрала на Иоахима досье, из которого следовало, что он еврей. Не стоит исключать вероятность того, что сделала она это после того, как Иоахим не ответил ей взаимностью. Он был хорош собой и разъезжал на «Альфа Ромео». Пока пациент разглядывал свою новенькую улыбку в предложенном ему зеркальце, дантисту выговаривали за излишнюю симпатию к еврейской расе и преступное расходование дорогостоящих материалов. Иоахиму было велено открыть рот и пройтись зубной щеткой по золотым зубам, после чего его новенькие челюсти выдрали с мясом, он успел только взвизгнуть от боли. Вера держала наготове плевательницу, а ее братья — заряженные стволы. Яблоко с оттиском чудо-зубов вместе с использованными тампонами и прочими отходами отправилось в мусорную корзину, откуда позже его выудила заплаканная девушка Иоахима — Натали. Свою реликвию она поместила на каминную полку в бабушкиной гостиной, хотя было доподлинно известно, что фрукты там окаменевают из-за необыкновенной сухости в квартире, подозрительной тишины в доме и отсутствия всякого движения на улице. Бабушка Натали уже хранила окаменелый виноград из пострадавшего от землетрясения городка Посиллипо близ Неаполя, окаменелый апельсин из Святой земли и окаменелый авокадо с острова Эльба из личного сада Наполеона Бонапарта. Все эти фрукты стояли рядком на каминной полке как олицетворение вечности.

Иоахимовы новенькие золотые зубы оказались в нацистском сейфе, впоследствии же их отправили на завод по переплавке драгоценных металлов в Баден-Баден. Они вошли составной частью в золотой слиток (инвентарный номер 557/KLObb), который по окончании войны обнаружился на границе Италии, Австрии и Швейцарии, возле города Больцано, известного своим неумением готовить настоящие спагетти.

По ошибке Иоахима увезли в Аугсбург, хотя табличка у него на шее ясно указывала: Аушвиц. Иоахим был красив и без зубов и совсем не похож на

Публикуется по: G r e e n a w a y Peter. Gold. Edition Dis Voir, Paris.

Выражаем благодарность Питеру Гринуэю, а также студии «12А» и Александру Михайлову за безвозмездное предоставление права на публикацию книги.

еврея. Он умер в подвале, где сидел в компании пленного английского летчика; в ожидании пыток тот поклялся прихватить с собой по крайней мере одного нациста. Такой тонкий нюанс, что Иоахим — немецкий еврей, оставил англичанина равнодушным. Он задушил Иоахима жгутом, связанным из лоскутов разорванного нижнего белья. Другой бы на его месте не решился пойти на смерть голым, но английский летчик знал: раздевание донага и другие унижения входят в ассортимент немецких пыток, так что он в каком-то смысле предвосхитил и заранее подготовился к неизбежному. Возможно, он где-то даже желал проверить посредством акта мазохизма, нельзя ли получить удовольствие без боли, прежде чем подвергнешься боли без удовольствия. Впрочем, ожидания английского летчика, готовившегося принять мученическую смерть от рук палачей, не оправдались. После того как он задушил красивого беззубого еврея, когда тот безуспешно пытался разжевать недоваренную фасоль, его отпустили на все четыре стороны. Вероятно, таким образом решили наградить образцового антисемита.

Натали подверглась преследованиям со стороны властей за связь с евреем, заказавшим золотые зубы. Откупившись родительскими деньгами и собственным телом, она бежала из Франции и через Пиренеи добралась до Испании. На горном перевале Натали познакомилась со скульптором Майолем, благодаря которому ее цветущее, бесстыжее, жизнерадостное тело, застывшее в бронзе, можно теперь встретить во всех концах света по меньшей мере в десяти разных вариациях. Одна такая статуя в настоящее время выставлена в Нью-Йорке, в кафетерии музея Метрополитен. Однажды Майоль записал в своем дневнике, что именно эту статую он хотел покрыть сусальным золотом, потому что для него Натали была поистине золотым воспоминанием.

Не прикладывая никаких усилий, Натали и Иоахим оставили о себе память: она стала Евой в бронзе, а он надкусил ее яблоко.

Блонди

18 февраля 1942 года в берлинских газетах появилась фотография любимой собаки Гитлера — Блонди. Тут же преданные национал-социалисты обзавелись эльзасскими суками по кличке Блонди или переназвали уже имеющихся сук. По ряду оценок в июне 42-го в великой Германии насчитывалось свыше двадцати тысяч собак, которые откликались на кличку Блонди. Это привело к заметной путанице в городских парках. Эльзасская порода еще известна как немецкая овчарка, поэтому повсеместный энтузиазм неудивителен. Волна патриотических переименований зашла так далеко, что кличка Блонди распространилась и среди других пород.

После первых неутешительных сводок из Сталинграда в октябре 42-го индикатор всеобщего собачьего поветрия зафиксировал любопытные колебания и изменения. В Померании гауляйтер Ганс Либерманн-Рихтер, ярый приверженец расовой чистоты, высказался в том духе, что только эльзасские суки вправе называться Блонди, остальные же подлежат уничтожению. Дать дворняге гордое имя Блонди значило нанести оскорбление фюреру. После тревожных сигналов общественности было публично объявлено, что не должно быть Блонди среди кобелей. Назвать кобеля этим именем стало равносильно признанию транссексуальности или, по тем временам, гомосексуализма, который, будучи еврейской заразой, по словам Ганса Либерманна-Рихтера, существовал исключительно в концентрационных лагерях, где ему и место.

В январе 43-го власти Эльзаса в ответ на продолжающиеся неудачи армии вермахта под Сталинградом постановили, что в знак любви к фюреру все эльзасские суки впредь должны именоваться Блонди. Это был жест патриотической поддержки на местах. Как-никак Эльзас дал имя немецким овчаркам, так же как Далмация — белым пятнистым собакам. В Страсбурге, столице Эльзаса, всякий, кто плохо обращался с эльзасской сукой по кличке Блонди или пытался таковую усыпить, пусть даже по медицинским показаниям, подлежал аресту, а водитель, насмерть сбивший или просто покалечивший эль-

заску Блонди, приговаривался к высшей мере наказания через повешение. Так власти законодательно закрепили неразрывную связь между фюрером и эльзаской Блонди. Любой выпад против эльзасской суки по кличке Блонди приравнивался к выпаду против фюрера.

В 39-м году всем евреям «третьего рейха» было запрещено иметь собак. Однако в марте 43-го какой-то шутник-нацист из полицейского управления в Тюрингии перевернул ситуацию на сто восемьдесят градусов, объявив, что отныне все евреи должны обзавестись собакой, а именно эльзасской сукой по кличке Блонди. Таким образом евреям постоянно напоминали бы о фюрере. Больше того, в каждой еврейской семье появилась бы сторожевая собака, которая бы следила за каждым шагом своих хозяев. Это нововведение (метафорически) намекало на то, что фюрер — сторожевая собака для мирового еврейства. Поскольку в Тюрингии осталось не так много евреев, проследить за исполнением этого распоряжения оказалось проще простого. Каждый день всем евреям и их сукам Блонди предписывалось явиться в местное отделение гестапо, где животных тщательно обследовали: хорошо ли вычесана шерсть, нет ли блох, все ли в порядке со здоровьем. За больную или тощую собаку следовало жестокое наказание.

Мэр Фолькcдорфа Йозеф Хаммерманн после смерти жены, в просторечии Блонди, издал указ, согласно которому все евреи, имеющие собаку с тем же именем, обязаны приобрести для нее золотой ошейник в знак уважения к фюреру и покойной супруге мэра. За попытку связать в одном указе фюрера и собственную жену Йозефу Хаммерманну досталось на орехи, хотя его помощник Гаральд Коперникус постарался изменить формулировку и по возможности смягчить удар. Дело в том, что Коперникус когда-то спал с женой шефа, и его запоздалые попытки выправить ситуацию оказались неуклюжими — то ли по причине некомпетентности, то ли из-за ревности, поскольку незадолго до смерти фрау Хаммерманн снова пустила мужа в свою постель. Городские сплетни лишь усугубили и без того щекотливую ситуацию, и вскоре указ был отозван, но к тому времени двадцать семь фолькcдорфских евреев уже оказались за решеткой, а их эльзасские суки по кличке Блонди — в собачьем приюте, конфискованные же ошейники были переплавлены в два золотых слитка. Один слиток пропал — возможно, его похитил помощник мэра в качестве компенсации за моральный ущерб. Второй слиток попал в Кёльн, а оттуда в Баден-Баден, где его завернули в зеленое сукно и положили в сейф самого респектабельного банка. Говорят, в самом конце войны этот и еще девяносто девять золотых слитков сержант армии вермахта Ганс Доппельманн самолично упаковал в два больших чемодана, которые погрузил на заднее сиденье черного «Мерседеса» (номер TL 9246). Девяносто два слитка из этой сотни были позднее обнаружены в лесу на границе со Швейцарией, неподалеку от итальянского города Больцано, известного своим неумением готовить настоящие спагетти — их не едят даже голодные собаки.

У главной суки «третьего рейха», вероятно, единственного существа, чью любовь и преданность полностью разделял ее хозяин, появился щенок, которого назвали Вольф. Гитлер всегда считал свое имя Адольф старой формой немецкого «вольф» (волк). То есть косвенно Гитлер как бы признал свое отцовство и, следовательно, по крайней мере метафорически, свое волчье происхождение. У главной суки была персональная обслуга в лице сержанта Фрица Торнау, в чьи обязанности входило кормить и выгуливать собаку в отсутствие хозяина, который, в свою очередь, выполнял обязанности фюрера. Когда Гитлер усомнился в эффективности упакованных в латунные гильзы капсул с синильным ядом, с помощью которых он мог при желании покончить с собой, одну такую капсулу он испытал на своей Блонди. В мае 45-го в бункер, расположенный под главной канцелярией «третьего рейха» в Берлине, были вызваны профессор медицины Вернер Хаазе и сержант Фриц Торнау. Они сломали капсулу при помощи пинцета и вылили ее содержимое собаке в пасть. Эксперимент превзошел все ожидания. Смерть наступила мгно-

венно. Однако когда пришел момент его собственного финала, Гитлер отказался от проверенного на собаке яда. Он предпочел застрелиться из «вальтера» калибра 7,65 миллиметров. О судьбе щенка по кличке Вольф ничего не известно. Может, увезли в Бразилию. Может, подобрал русский солдат. А может, пристрелили.

Собственность Би-Би-Си

Массима Трой прятала свои сокровища в радиоприемнике и называла их не иначе как «собственностью Би-Би-Си». Человеку, который слушал эту радиостанцию в оккупированной Европе, грозила смертная казнь. Таким образом, Массима Трой держала свои ценности там, где решалась ее судьба. Она решила, что если ее застигнут на месте преступления, она скажет: «Я слушаю свое сокровище».

Этот ироничный, остроумный, довольно двусмысленный и смешной ответ не спас бы ее от смерти.

За этим преступным занятием ее и застукали.

Радиопередача называлась «Рабочий на отдыхе», и слушала она ее в своем маленьком саду среди кустов роз в четыре часа пополудни, лежа в шезлонге в белом лифчике и желтых трусиках, а прямо за оградой ее дома в бельгийском городке Нокке-ле-Зуте, что на морском побережье, открывался прекрасный вид на пролив Ла-Манш.

На оккупированных территориях передача «Рабочий на отдыхе» считалась откровенно подрывной. Это была регулярная развлекательная программа для рабочих британских военных заводов по производству патронов и снарядов, призванных нести смерть немцам. В производственных помещениях висели динамики, и рабочие, в основном женщины, напевая популярные мелодии, шлифовали корпуса для снарядов, начиняли их взрывчаткой, закручивали потуже болты и писали мелом на смертоносном оружии: «Это тебе подарочек, Фриц!»

В Англии программа пользовалась невероятной популярностью. Она начиналась с запоминающейся музыкальной заставки. Потом в школах под нее придумывали грубоватые стишки с затейливыми, но часто приблизительными рифмами, тему стишка каждый раз определял герой последней радиопередачи. Риббентропа рифмовали с жопой, недотепой и ложкой сиропа. Гиммлеру доставалось как киллеру. Даймлер делал «займ, бля» и осуществлял «найм, бля» в «прайм тайм, бля». Геринг был в себе «не уверинг» и постоянно терял свой «херинг». Из Роммеля делали гомика и комика. У Кислинга в голове не обнаруживалось ни одного «мыслинга». Толстяк Черчилль все пе́рчил и не мог сказать «арриведерчи». Но больше других доставалось жене Эдуарда VIII миссис Симпсон. Американка, к тому же еще и разведенная, она воспринималась как предательница — это из-за нее английский король отрекся от престола. Дети, слушавшие сплетни взрослых, оттягивались на ней по полной программе. Всех непристойных ассоциаций и не перечислить. Тут фигурировали кинозвезды и чайные бренды, производители сигарет и автомобилей, американские жаргонизмы и броские словечки эстрадников. Где-то не дослышав, а что-то переврав, дети пускали в ход свою буйную фантазию, поэтому в их речевках и рифмовках реалии жизни изменялись до неузнаваемости.

В саду дома на морском побережье в городке Нокке-ле-Зуте бельгийский полицейский грохнул радиоприемник Массимы о булыжник, которым были вымощены садовые дорожки, и пластиковый корпус в стиле ар-деко разлетелся вдребезги. Гестаповцы обнаружили ювелирные украшения Массимы, золотые запонки и булавку для галстука ее покойного мужа, а также золотые монеты и пятьдесят золотых медальонов XIX века, которые тот собрал в Испании, сражаясь на стороне республиканцев. Все это свалили в холщовый почтовый мешок. Массиму заставили снять белый лифчик и желтые трусики и подвергли изощренным унижениям.

Холщовый мешок с золотыми предметами, предварительно завернутыми в желтые трусики, юный почтальон Флориан Горрел, родственник покойного мужа Массимы, отвез на велосипеде в городок Слуйс в соседнюю Голландию. Он надеялся со временем стать неофициальным хранителем семейных реликвий. Шесть месяцев они пролежали вместе с ржавыми разводными ключами в фибровом чемоданчике в почтовом отделении Слуйса. Флориан регулярно наведывался в свой тайник, но в один прекрасный день семейные реликвии бесследно исчезли. На полу комнаты с невостребованными посылками валялись желтые трусики. Из них сделали тряпку, чтобы вытирать масляные лампы. Флориан обиделся, что нижнее белье его тетушки использовали для столь низменных нужд. Он вынес трусики на задний двор и там сжег их, щелкнув американской зажигалкой.

Золотые украшения увезли товарным поездом в Антверпен и поместили в шкаф для хранения документов в отделении гестапо, в подвальном помещении Центрального вокзала, начальник которого господин Ван Хойтен был чрезвычайно педантичен в отношении чужой собственности, пусть даже еврейской. Ван Хойтен лично положил украшения в мешочек из зеленого сукна, куда ранее складывали бильярдные шары, и прикрепил к нему бирку, на которой написал: «Город Нокке, радиозолото». В июле 44-го портативный сейф с заветным мешочком перевезли в Баден-Баден. В октябре того же года украшения переплавили вместе с другим ломом. Получился пятисотграммовый золотой слиток, на котором поставили клеймо в виде орла с распростертыми крыльями и инвентарный номер Ft67.

За четыре дня до окончания войны два низших офицера, никогда не имевших дела с золотом, погрузили этот и еще девяносто девять слитков на заднее сиденье «Мерседеса». При этом у сержанта и капрала руки дрожали, а на губах были вымученные улыбки. Золотые слитки отправились в Больцано, в прошлом излюбленное место отдыха дикторов Би-Би-Си. Дело в том, что в 28-м году здесь был проведен семинар для работников радио, и английским гостям все так понравилось, что они основали местный клуб «Би-Би-Би-Си-Си-Си». То, что члены клуба не являлись одновременно любителями спагетти, пошло им только на пользу, в противном случае они были бы сильно разочарованы.

Бельгийское гестапо отправило изувеченную Массиму в Аушвиц, где Би-Би-Си представляли себе в виде хрустального дворца с бьющими фонтанами и хорошенькими дикторшами, которые носят платья в горошек и говорят в аметистовый микрофон грудными голосами. Этот яркий образ принадлежал Форресту Пунктурио. В течение двадцати восьми дней, составляющих лунный цикл (кстати, огромный срок жизни для бельгийского патриота еврейского происхождения в лагере Аушвиц), не было в мужском бараке большего мечтателя. В свое время Форрест работал в Доме Буша, лондонской штаб-квартире Би-Би-Си по вещанию на другие страны, пока из патриотических чувств, помноженных на глупость и ностальгию, в его голове не родился сумасшедший план. Сначала он тайком пробрался в родной Брюссель, затем очутился в Арденнах, в лесном срубе наподобие канадского, потом снова выплыл в Бельгии, на этот раз в городе Спа, где его благополучно арестовали, после чего он оказался в Аушвице, в бараке номер 45. Форрест Пунктурио любил деревянные строения. С редкой теплотой вспоминал он обшитый сосновыми панелями кафетерий в Доме Буша на лондонской Стрэнд. В течение двух лет он там писал большие антифашистские передачи в надежде, что их услышат его соотечественники. Одним из самых приятных для него воспоминаний был свет в кафетерии, который горел день и ночь со дня объявления войны Германии в сентябре 39-го года. Сейчас на дворе был 43-й, лампочки горели вот уже пятый год. Однажды гордый и меланхоличный поляк, напившись, разбил плафон стаканом из-под вина. В другой раз житель Ньюфаундленда, чей дядя погиб, когда его рыбацкую шхуну торпедировала немецкая подводная лодка, в ярости шарахнул стулом по канделябру. В обоих случаях светильники быстро и незаметно восстановили, а все расходы

администрация без разговоров взяла на себя. Вся Европа то и дело погружалась во тьму, но кафетерий Би-Би-Си в Доме Буша на лондонской Стрэнд всегда был ярко освещен.

Однажды солнечным августовским днем 43-го года Массиму Трой и Форреста Пунктурио на несколько часов свела судьба. Массима вышла из женского барака, куда привезли румынок, чей язык был ей недоступен, и приблизилась к «колючке», чтобы поближе разглядеть цветы в траве, не важно какие. Она очень тосковала по своему саду, по шток-розам в человеческий рост, синеголовнику с желтыми соцветиями и розовому лихнису, облюбованному божьими коровками, которые прилетают аж из Англии. Форрест Пунктурио увидел Массиму Трой из окна своего барака и удивился, что она сумела подойти так близко к колючему заграждению и ее не пристрелили. Он захотел познакомиться с отважной женщиной. Форрест прогулочным шагом направился в ее сторону, поддевая носком ботинка камешки на своем пути. Когда расстояние между ними сократилось до пятидесяти шагов, он посвистел, и она двинулась ему навстречу. Обменявшись приветствиями, они затеяли нескончаемый разговор, сначала стоя, а потом сидя на траве, разделенные двойным забором из колючей проволоки под высоким напряжением, в пяти метрах друг от друга. О чем они только не говорили: о городах, где побывали, Париже, Венеции, Риме и зажатом среди Флорентийских холмов провинциальном Пратолино с гигантской статуей над озером, в котором плавают розовые лилии и загадочные черные рыбы, об осенних крокусах в лесах Фьезоле, прогулках в Равелло и на Канарских островах, о редких птицах и растениях, белых лошадях на залитых солнцем пастбищах, об улыбающихся младенцах и спящих детях, о своих далеких близких и совсем далеких умерших, о Чарлзе Дарвине и теории эволюции, о бесполезности религии, о ласкающей тело голубоватой воде бассейна и любовных восторгах по ночам. Они напрочь забыли про часовых на вышке. День уже клонился к закату, их тени становились длиннее, а они все говорили и говорили. Они как раз вспоминали диктора Би-Би-Си Джона Снэга, который читал хорошие и плохие новости своим глубоким голосом с одной и той же умиротворяющей интонацией, когда автоматный залп скосил их обоих. Они умерли почти одновременно. Форрест успел услышать, как Массима тихо напевает музыкальную заставку к передаче «Рабочий на отдыхе». Их тела, разделенные пятью метрами, пролежали под луной восемь часов. На рассвете их за ноги оттащили в разные стороны, каждого в свою яму, и закидали землей и гашеной известью.

Золото распятий цвета масла

Вот короткая история золотого слитка чуть меньшего размера и чуть более насыщенного цвета, нежели остальные девяносто девять, обнаруженных на заднем сиденье машины, которая разбилась вблизи североитальянского города Больцано, известного своим неумением готовить настоящие спагетти.

Этот золотой слиток, завернутый в коричневую бумагу и перевязанный шнурком от ботинка, был похож на желтый брусок деревенского масла. Оберточная бумага и шнурок служили напоминанием о том месте, откуда слиток прибыл. Он был сделан из переплавленных распятий и принадлежал детям из сиротского приюта в Тулузе. Монахиням, взявшим детей под свою опеку, этот слиток передали в качестве обеспечительного залога.

Летом, в дни святых угодников-покровителей, монахини развязывали шнурок, разворачивали оберточную бумагу и рукавом натирали слиток до блеска. Построив сорок шесть детей в крытой галерее монастыря, под размеренные поминальные молитвы монахини передавали друг дружке золотой слиток, и каждая подносила его к подбородку ребенка так, чтобы золотые отсветы играли на лице. Благословляли же детей такими словами: «Тереза, Господь в своей любви пролил Небесный Свет на твои щеки, чтобы ты была красивой. Да пребудет Он с тобой, и пусть Его свет всегда сияет на твоем лице».

«Жан-Пьер, на тебе благословение маленьких распятий, заключенных в этом слитке. Да пребудет с тобой Господь, и ныне и присно и во веки веков».

Отец Терезы, замученный в полицейском участке города Марсель, при жизни частенько срывал в своем саду лютик и подносил к подбородку дочери со словами: «Девочка с таким сияющим лицом в один прекрасный день непременно полюбит богатого человека и выйдет за него замуж».

Мать Жан-Пьера, погибшая от взрыва, когда ему было четыре годика, любила держать перед лицом маленького сына брусок масла точно так же, как позже монахини будут держать перед ним золотой слиток. «Мальчику с таким сияющим лицом, — приговаривала она, — всегда и во всем будет сопутствовать удача».

Удача и богатство, любовь и брак — все это оказалось не для них. Господь обделил этих детей, и ныне и присно и во веки веков. Их увезли в Лион на грязном грузовике, а оттуда в теплушке еще дальше, в Дахау, где их ждали газовая печь и крематорий. Им, еврейским детям, было не место в католическом монастыре на попечении монахинь, которым завещали сделанный из переплавленных распятий золотой слиток цвета деревенского масла. Что это, в самом деле? Какая-то варварская смесь из веры и предрассудков, из масла и распятий! Немецкий национал-социализм выметет эту нечисть, и ныне и присно и во веки веков.

Золотой слиток цвета масла попал в Баден-Баден, откуда его увезли в Больцано с тайным расчетом выкупить еврейскую девочку-сироту, чей отец был законный арийский солдат, а мать, повариха из Во-ле-Виконт, — незаконнорожденная полукровка. Интересно, кто-нибудь подносил к лицу этой девочки брусок крестьянского масла?

Комендант-Шехерезада

Комендант лагеря в Сосновакии был большим поклонником Шехерезады. В его лагере действовал принцип: развлекай меня каждый день и тебе будет сохранена жизнь. А не развеешь мою скуку — тебя бросят в выгребную яму или сторожевым собакам, швырнут под поезд или на колючую проволоку, через которую пропущен ток. Комендант был изобретателен по части наказаний. Только «принцип Шехерезады» здесь, по сути, не действовал, и лагерные рассказчики оставались невостребованными. Дело в том, что комендант, немец чешских кровей, был ксенофобом и сознательно не изучал иностранные языки, подопечные же его были в основном поляки, русские, гости с Балкан, цыгане и сколько-то там голландцев. Правда, под юрисдикцией коменданта находились трое немецкоговорящих гомосексуалистов из Австрии, но один из них был немой, а значит, не самый лучший рассказчик. «Принцип Шехерезады» применительно к этому лагерю работал немного иначе: позабавь меня песенкой или танцем, стишком или стриптизом, непристойной выходкой или жестоким обращением с другим заключенным, и еще день жизни тебе гарантирован. У человека всегда найдется в запасе какой-нибудь нехитрый трюк, пусть даже рассчитанный на ребенка. Скорчить рожу, ритмично попукать, рассортировать вишневые косточки пальцами ног, прочитать молитву задом наперед, пожонглировать молочными бутылками, посвистеть носом, спеть фальцетом, покричать ослом, показать карточный фокус, покрутить блюдце или быстро назвать десяток цифр, кратных трем. Подобные трюки, не требующие особых приспособлений, пользовались в лагере большим успехом. Ну а тех, чей репертуар не позволял им веселить коменданта день за днем, ставили к стенке, точнее, к «колючке», разве что в последний момент они показывали что-нибудь новенькое. Этим «новеньким» было золотишко. Откуда оно вдруг бралось в зоне, остается загадкой. Когда человек отчаянно хочет проспать хотя бы еще одну ночь в стылом бараке, на грязных деревянных нарах, без одеяла, зато с полчищем вшей, из-за которых придется раздирать себя ногтями до костей, поразительно, на какие чудеса он становится способен.

Осознав, что среди гостей его исправительного заведения немало таких иллюзионистов, комендант позволил тем, кого бог обделил талантами, откупаться золотом. Понятно, что вместе с его аппетитами росло давление на заключенных, а садизм начальства приобретал все более изощренные формы. Гости исправительного заведения, чтобы откупиться, тоже становились изобретательнее и озлобленнее. Ради лишнего дня в этом раю на севере Польши они без зазрения совести топили друг друга. Одно колечко за день. Два колечка за день. Пять колечек за день.

Поисковые группы, перекопавшие выгребные ямы в соседней деревне с одинокой заброшенной церковью и сапожной мастерской, преподнесли коменданту приятный сюрприз — крошечную золотую коронку. Потом из женского барака понесли разные сокровища. Суровые лагерные законы заметно помягчели. Уже и охранники не могли себя чувствовать в полной безопасности. С легкой руки коменданта заключенным было позволено обчищать своих тюремщиков. Комендант богател на глазах. Половину своего состояния он положил в «Дойче банк», а вторую половину — в тот банк, где не задают лишних вопросов: в черный чемодан под кроватью.

Немой гомосексуалист из Австрии отрабатывал свой «шехерезадный» долг непристойными трюками. Как артист-импровизатор он был силен. Свои трюки показывал с неподвижным лицом, и у тех, кто сомневался в его немоте, это вызывало еще бульшие подозрения. У австрийца было золотое кольцо, но носил он его не на пальце, а в другом месте. Однажды оно оттуда выпало и со звоном запрыгало по бетонному полу баньки, где комендант и его дружки-приятели собрались на свои обычные посиделки со свечами и куда одна за другой приглашались «Шехерезады» — поделиться золотишком, а заодно согреть баньку своим теплым дыханием. В исправительно-трудовом лагере ничто не пропадало даром. Когда упавшее колечко отзвенело на бетонном полу, все присутствующие как с цепи сорвались: и комендант, чья алчность уже не знала границ, и заключенные, не выполнившие дневную квоту по золоту, и, конечно, немой австриец. До сих пор комендант и его золотодобытчики проявляли жестокость, какую редко встретишь за пределами ада, но артист-австриец превзошел их всех. В этом обручальном кольце была вся его жизнь. Он вырвал из стены кусок трубы и загнал ее коменданту в глотку, так что тот, по иронии судьбы, прежде чем загнуться, онемел, как и он сам. Через шесть минут немой и еще сорок девять приглашенных были зарезаны, как свиньи. Обручальное колечко так и не нашли.

Золото коменданта в «Дойче банке» лежало в сохранности, а вот золото из чемодана вскоре похитили. В грубом мешке из-под цемента оно проделало путь до Варшавы, а оттуда до Вены уже в бронированном автомобиле. Полгода оно оставалось в квартире одного слепца, а в сентябре 43-го его переплавили, после чего большой сияющий золотой слиток с клеймом «Май 1939», которое должно было ввести в заблуждение чрезмерно любопытных, перевезли в Кёльн, а затем в Баден-Баден, где главным гестаповским казначеем земель Баден—Вюртенберг был Карл Хайнц Броклер. Там слиток находился практически до конца войны. Если быть совсем точным, его извлек из банковских подвалов 4 мая 45-го года капрал Гельферле по приказу сержанта Ганса Доппельманна, который выполнял директивы свояка Карла Хайнца Броклера — лейтенанта Густава Ивана Харпша, которому позарез нужен был этот и еще девяносто девять золотых слитков, томившихся в подвалах в ожидании хоть каких-нибудь событий. Всякое золото имеет будущее и терпеливо ждет очередной трансформации. Девяносто девять слитков были плотно и аккуратно уложены в два прочных чемодана из черной кожи. Бóльшая часть этих слитков благополучно доехала до Больцано в Северной Италии, города, чьи жители не способны приготовить настоящие спагетти даже для спасения своей жизни или хотя бы своих кошельков, не говоря уже о репутации.

Накидка с желтыми звездами

Еврейский писатель, известный своим зверским аппетитом в отношении молоденьких женщин, прослышал о том, что Гейдрих, вдохновленный Геббельсом, пришел к Гитлеру с предложением: всех евреев надо обязать носить на одежде желтую звезду Давида. Писатель позвонил своему дяде, портному в Вавилонсбурге, и заказал женскую накидку с множеством желтых звезд — не для себя, для своей любовницы, черной певички из Чикаго Греты Найроби, которая тогда выступала в «Сказках Гофмана» Оффенбаха в Берлинской опере. Грета отказалась носить накидку с желтыми звездами публично, посчитав, что это было бы чрезмерным вызовом, однако не раз выходила в ней на сцену кабаре, чтобы спеть провокационную песенку под стать накидке. Слова для этой песенки еврейский писатель позаимствовал из известного источника, но кое-что изменил с учетом новых обстоятельств:

Мигай, мигай нам, желтая звезда,
Сияй из ниоткуда в никуда.
С тобой ночной Берлин опять воскрес:
Ты, как раввин, сияющий с небес.

Писатель пробил для Греты Найроби музыкальный выход в ночном кабаре «Аустерия» — любители сатирических куплетов знали, что в этот ресторанчик в Оберзальцберге любил захаживать Гитлер. Завсегдатаи кабаре, скептически относившиеся к идеям национал-социализма, хотя и были чистокровные арийцы, с удовольствием распевали потом эту песенку на закрытых вечеринках, принимая горячую ванну или спускаясь на велосипеде с крутых баварских склонов.

Чудачества еврейского писателя и его черной пассии терпели недолго, месяца полтора, но за это время портной из Вавилонсбурга успел прославиться, поставив дело на поток. Он шил накидки из желтого и черного шелка, вечерние платья из золотой парчи, отороченные бобровым мехом, и все это украшал шестиконечными звездами в виде аппликаций. Последний вечерний туалет ему заказала еврейская девушка из Нью-Йорка, которая, приехав в Берлин на Олимпийские игры, таким образом выразила свое «фе» официальной власти. Девушка проявила интерес не только к спортивным состязаниям, но и к спортсменам, точнее, к самому юному члену американской легкоатлетической команды, прыгуну в высоту и стипендиату Йельского университета, выходцу из богатой еврейской семьи.

Другой портной, из Магдебурга, восхищенный смелостью желтозвездных анархистов, последовал примеру своего берлинского коллеги: его жилетки, нижние юбки, бюстгальтеры, трусики, женские шаровары, а также пояса и чулки, украшенные желтыми шестиконечными звездами, имели успех у дам высшего света в Виттенберге — таким образом они провоцировали своих мужей на акты садизма. Идею подхватили проститутки Люкенвальде. Одна из них, еврейка Марлен Люббен, позже разбогатела и вышла замуж за некоего Гастона Блитцера, прокоммунистического писателя-реалиста из Ростока, одно время печатавшегося под псевдонимом Красный Поэт с Верфи. Мужу она изменяла направо и налево. (Как-то раз, засадив Блитцера за решетку по обвинению в богохульстве, бывшая шлюха передрочила всю украинскую хоккейную команду в итальянском ресторане, расположенном в берлинском районе Тиргартен, а позже, когда муж вышел на свободу, во время демонстрации подштанников «звезда Давида» вылила ему на голову сосуницу с коллективной советской спермой.) Она, конечно, знала, что многие коммунисты были такими же антисемитами, как и их враги. Видимо, не случайно в своем романе-детективе «Звездное подстрекательство» Гастон Блитцер изобразил пережитое им унижение не в сексуальном, а в политическом свете.

Когда Олимпиада закончилась и иностранные гости разъехались, с благословения высшего руководства «третьего рейха», драконовский антисемитизм снова разгулялся вовсю. Еврейского писателя арестовали, а его

американскую любовницу принудительно доставили в Гамбург и посадили на теплоход, следовавший через Саутхемптон в Нью-Йорк. Так как еврейский писатель пользовался международной известностью, власти не спешили выносить ему приговор. Другое дело его дядя, портной из Вавилонсбурга. Его мастерскую сожгли дотла в священную для евреев субботу, и сам он погиб в огне, привязанный к подножке массивной «зингеровской» швейной машины. В «Портняжной газете» появилась маловразумительная заметка, в которой утверждалось, что немецкие швейные машины легче и эффективнее импортных американских. На банковские счета погибшего был наложен арест, а его золотые ценности, обнаруженные в депозитном ящике, передали в установленном порядке в «Благотворительное общество национал-социалистов в помощь вдовам доблестных немецких солдат». Для большей наглядности золотые украшения переплавили в килограммовый слиток с оттиском инициалов «Благотворительного общества» и выставили под стеклом, дабы каждый мог по достоинству оценить филантропический размах национал-социализма. Вскоре этот замечательный экспонат исчез — похитившим его грабителям хватило ума на то, чтобы залезть в помещение ночью и надеть перчатки, а вот прихватить лежавшие рядом более ценные экспонаты они не сообразили. Золотой слиток с инициалами «Благотворительного общества» был слишком заметной вещицей для подпольных махинаций, так что довольно скоро он оказался в «Дрезден банке», который, удивительное дело, вместо того чтобы передать слиток вдовам доблестных немецких солдат, переслал его в собственное отделение в Баден-Бадене, где коллеги проявили щепетильность, столь необходимую в подобных делах. Они быстро избавились от сомнительного подарка, перепродав слиток «Дойче банку», где он лег рядом с такими же слитками, пусть и с менее пугающей родословной. Именно отсюда они попали в руки Ганса Доппельманна, служившего под началом лейтенанта Густава Ивана Харпша. Сержант Доппельманн приказал своему капралу упаковать золотые слитки, после чего они отправились в город Больцано, известный своим неумением готовить настоящие спагетти.

Недавно на аукционе в Вильнюсе местный исторический музей приобрел сундук с театральными костюмами, принадлежавшими немецкой бродячей труппе 40-х годов. Все они были из черного сатина с аккуратно нашитыми желтыми шестиконечными звездами, общим числом двенадцать: три костюма, пижамная пара, мантия, ночная сорочка, накидка, комплект женского нижнего белья, комплект мужского нижнего белья, плавательный костюм, подвенечное платье и погребальное покрывало. После войны некогда известный еврейский писатель, вышедший сухим из сотни передряг (во многие он вляпался по собственному почину) благодаря множеству поклонников, которые его укрывали и кормили, поселился в Литве. В старости, живя на авторские отчисления, он финансировал постановку в скромном театрике своей новой пьесы под названием «Звездный портной».

Специалист по костюмам из местного исторического музея сделал открытие: под каждой желтой звездой на ткань была нашита маленькая карточка с именем, написанным от руки черными чернилами. После всех стирок и чисток многие имена сошли на нет, но кое-какие сохранились — например, Грета Найроби, из чего можно заключить, что там были собраны имена всех возлюбленных писателя, мужчин и женщин. Специалист по костюмам насчитал всего шестьдесят семь имен; тридцать три можно было прочесть и двенадцать из них идентифицировать. В основном это были евреи, и можно предположить, что все они погибли в концентрационных лагерях. Имя Лиды Бааровой, чешской киноактрисы, вызывает особые ассоциации. Одно время она была любовницей Геббельса. Интересно, как бы этот воинствующий антисемит отреагировал на известие, что он делил женщину с еврейским писателем, который откровенно издевался над его требованием, чтобы все евреи носили на одежде желтую звезду Давида?

Жестяная коробка с печеньем

Три овдовевшие сестры хранили фамильные ценности конца XVIII века в жестяной коробке под рассыпчатым английским печеньем из магазина «Фортнум и Мейсонс» на Пикадилли, куда их покойные мужья захаживали перед войной.

Сестры жили в особняке, укрывшемся в тени каштанов, в южном пригороде Потсдама, неподалеку от зоопарка. В одной из комнат был расквартирован немецкий офицер Гельмут Буттлицер, большой англофил. Обитатели дома ели часто и вкусно. На ужин подавали жаркое из кролика, или суп из кролика, или гуляш из кролика. Дело в том, что в саду сестры соорудили загон для ушастых зверушек, так что свежая крольчатина была всегда под боком.

Интерес ко всему английскому однажды подтолкнул Буттлицера открыть жестяную коробку. С вежливой улыбкой он разжевал заплесневелое печенье, а потом в его руках оказались браслет Марии Антуанетты, и жемчужное ожерелье мадам де Сталь, и золотые часы на цепочке времен Людовика XVI, и золотые шпильки для волос мадам Дешпиль, и шарлоттенбургская брошка Амедеи Розенфельд, и книжная закладка из эбенового дерева с бабочкой из финифти, тончайшей, надо сказать, работы закладка, некогда отмечавшая особенно витиеватый пассаж в Талмуде раввина Никодемуса Заббена. С появлением каждого нового предмета улыбка Буттлицера делалась все шире и шире. Сестры гордились своим историческим наследством, этим вещественным доказательством умения их предков ссужать деньги европейской знати. Они заговорили наперебой, не сомневаясь, что такой сведущий человек, как господин Буттлицер, по достоинству оценит эти раритеты. Пока они, краснея и бледнея, обсуждали возможный смысл витиеватого пассажа в Талмуде, Буттлицер, не торопясь, завернул ценные предметы в столовые салфетки, спрятал их во внутренний карман, застегнул мундир на все пуговицы и погладил себя по груди, ощущая под сердцем приятную упругость.

После ужина Буттлицер вышел в тенистый сад. Через доходящее до пола двустворчатое окно он видел, как сестры молча глядят друг на друга, сжимая в побелевших пальцах чашечки с кофе. Он перевел взгляд на кишащий кроликами загон: ушастые прыгали, ели, испражнялись, совокуплялись, прятались по норам. Пока Буттлицер в задумчивости слушал недовольный рев голодных львов из Потсдамского зоопарка, на него напал неизвестный — мужчине захотелось приготовить пирог из крольчатины, и он полез через забор за мясной начинкой. Пирог пирогом, но от исторических сувениров незваный гость тоже не отказался.

Ничего не понимающий в предметах роскоши вор-любитель поспешил сбыть краденое по частям — жемчужины, бриллианты, финифть, кусочки эбенового дерева, золото высшей пробы. Зубцы и колесики из выпотрошенных часов, раскуроченные кольца и разъятые на мелкие звенья цепочки, сломанные шпильки и изуродованная филигрань — весь этот золотой лом, сделавший уникальные предметы неузнаваемыми, попал в руки плавильных мастеров, отца и сына, чья профессия, между прочим, состоит в том, чтобы изменять предметы до неузнаваемости. Из плавильной печи на свет вышел золотой слиток (инвентарный номер HUI 707). Вместе с другими слитками он оказался на заднем сиденье разбившегося «Мерседеса». Шеф местной полиции Артуро Гаэтано и сержант американской армии Уильям Белл обнаружили машину неподалеку от Больцано — в последнее время он пытается завоевать репутацию города, умеющего готовить настоящие спагетти для приезжих, раз уж неспособен делать это для своих.

После того как грабитель скрылся за забором, Буттлицер привел себя в порядок и вернулся в дом, где сестры смазали его рану на голове сливочным маслом. Между ними не было произнесено ни одного слова. Буттлицер выпил свой кофе и, откланявшись, поднялся в спальню. Утром под предлогом, будто

мрачный сад сестер нагоняет на него тоску, он благоразумно попросил начальство о предоставлении ему другой казенной квартиры. Ему подыскали новое жилье еще ближе к зоопарку, так что теперь голодные львы ревут, можно сказать, ему в уши.

Голый жокей

Профессиональный фотограф Гертруда Маги-Холст, еврейка по крови, снимала в голом виде своего мужа, жокея Корки Хелмта. Полицейские забрали ее фотоаппарат, и когда они его открыли, то нашли три броши, представлявшие большую ценность: одна с рубином и две с бриллиантами в золотой оправе. Броши реквизировали, камни вынули, а золотую оправу переплавили в Баден-Бадене. Поскольку Гертруда Маги-Холст была автором знаменитых фотопортретов всех членов веймарского правительства, полиция, заподозрив ее то ли в подстрекательстве к мятежу, то ли в саботаже и, как минимум, в нелюбви к национал-социализму, принялась искать соответствующие улики. Для начала проявили и отпечатали отснятую пленку. Посмеялись над наготой Корки Хелмта, но как-то неуверенно — очень уж тот был лицом хорош и телом красив, хотя и мелковат, как все жокеи, — в общем, все в нем было пропорционально, а гениталии, главный смысловой центр фотографии, выглядели особенно достойно и привлекательно. Даже его маленькие ступни отличались изяществом.

Золотая филигранная оправа брошей растаяла в плавильной печи, как шоколад на солнце, и каждый предмет потерял свой вид и оригинальность: слились в одном тигле сербские кольца и голландские монеты с профилем популярной королевы, бежавшей в Англию, шведские кресты и итальянские четки. И явился на свет золотой слиток в 60 унций, на котором отчеканили дату последнего полнолуния и серийный номер BB g7iK.

Лейтенант Харпш с помощью двух подкупленных солдат «третьего рейха» конфисковал этот и еще девяносто девять золотых слитков. Девяносто два из них были обнаружены в разбившемся «Мерседесе» в окрестностях Больцано, единственного в Италии места, где хорошо приготовленные спагетти — большая редкость.

Говорят, полицейские, которые вели дело голого жокея, загорелись идеей попозировать обнаженными перед камерой. По крайней мере двоим удалось уговорить своих жен сделать откровенные снимки, но результаты, по свидетельству очевидцев, были удручающими. То ли по этой причине, то ли по подозрению в принадлежности к цыганам (у всех лошадников, считали национал-социалисты, течет в жилах цыганская кровь), но Корки Хелмт был арестован.

Остаток войны Гертруда в основном проспала в своей дармштадской квартире, куда почти не проникал свет. Врач держал ее на сильных транквилизаторах — она до конца дней оплакивала своего жокея, который принял мученическую смерть за то, что был такой маленький, изящный и сексуально безупречный. По иронии судьбы Гертруда оказалась причастной к его гибели: ведь это она сделала великолепные фотографии его великолепного тела.

Сожженный слон

Маленький передвижной цирк, в котором выступали две цыганские семьи, каждый август возвращался в Любляну. Гвоздями представления были африканский слон-альбинос, стоявший на задних ногах и посвистывавший своим хоботом, и пятнадцатилетняя воздушная гимнастка Тана, от чьих невероятных кульбитов у зрителей кружилась голова. Слон принадлежал Фредерике Геерли. Тану удочерила Вильгемина Катакис. Фредерика и Вильгемина были дальними кузинами, чьи прадедушка и прабабушка родились в Багдаде. Представления пользовались успехом, обе семьи жили мирно, и кузины, знавшие в бизнесе толк, грамотно вели дела. Все ценности они зашивали за подкладку самой нарядной одежды и самых грязных лохмотьев. В одном мес-

те цирк долго не задерживался: артисты выступали, пока на них ходили зрители, а затем быстро сматывали удочки, не оставляя после себя ни мусора, ни проплешин в траве, ни торговцев без приятных воспоминаний, ни полицейских без взятки. Стоило местным девушкам влюбиться в циркового силача, с которым они готовы были бежать хоть на край света, а непослушным юношам положить глаз на белоснежных цирковых лошадей, как Фредерика и Вильгемина говорили себе: «Пора!» Они снимались ночью, совершенно бесшумно, и к рассвету цирк был уже далеко — не догнать ни влюбленным девушкам, ни мстительным юношам.

В сентябре 1941 года немецкие национал-социалисты объявили цыган вне закона. Жители Любляны не догадывались, что в цирке работают цыгане. Фредерика и Вильгемина красиво одевались, обедали в лучших ресторанах и всегда платили по счетам. Случилось так, что воздушная гимнастка, пятнадцатилетняя Тана, влюбилась в нациста, а слон-альбинос, объевшись ядовитым плющом, убежал из шапито. Высшие нацистские директивы препятствовали как браку между цыганкой и немецким офицером, так и свободному разгуливанию по Германии слона без регистрационного номера. В результате эти два дела, бредовая любовь и обезумевшее животное, были объединены в одно и переданы в гестапо. Цыгане знали, как лечить людей, потерявших голову от любви, и слонов, потерявших голову от горькой отравы. Знало и гестапо, у которого методы лечения были покруче, и гестапо опередило цыган. Влюбленного немецкого офицера под охраной увезли в Триест, а в погоню за слоном отрядили вооруженных автоматчиков. Офицеру по дороге удалось бежать, а слон укрылся в лесу — в обоих случаях, как можно догадаться, не обошлось без вмешательства цыган.

Вышедшие на улицы жители Любляны так и не дождались поимки беглецов. Зато гестапо отыгралось на передвижном цирке — шапито сожгли, а Фредерику и Вильгемину арестовали. Когда женщин забирали в полицейский участок, они надели все самое лучшее. Но в участке их заставили раздеться донага, и очень быстро полицейские обнаружили золото и драгоценности, зашитые за подкладку горностаевых палантинов, и шелковых корсетов, и шляп из лисьего меха, и ботинок, и шерстяных чулок. Наверно, арестованным не стоило надевать на себя столько зимней одежды в теплый августовский день. Местные жители разграбили цирковые повозки. Они дразнили животных и потешались над собаками, обнюхивавшими слоновый помет. А потом они криками выгнали из леса слона-альбиноса на мощеные улицы, облили бензином и подожгли, а для верности швыряли в него горящие пучки соломы. Через город протекала река, и слон в нее забрался, чтобы загасить пламя и остудить свой обожженный хобот, но прежде чем это произошло, он умер от разрыва сердца. Позже огромную тушу разделали, и его мясом еще долго кормили собак.

До этой истории в Любляне не существовало закона, который бы регламентировал физическую близость с цыганками. Теперь такой закон был принят. Всех родственников Фредерики и Вильгемины по мужской линии, даже подростков, обвинили в том, что они спали с теми, чьи предки якобы имели еврейские корни, и выслали в Польшу. До Багдада было слишком далеко. Золотые украшения, вырученные от продажи десяти тысяч билетов в цирк, где можно было поглазеть на слона-альбиноса и воздушную гимнастку, слишком юную для серьезных чувств, отослали в Мюнхен. Автомобиль-фургон «Дойче банка» привез ценный груз на переплавку, чтобы затем доставить золотые слитки в банк Баден-Бадена, где их поместили в подвал номер 3. Впоследствии они перекочевали в сундук лейтенанта Густава Харпша, полагавшего, что он сумеет отыскать свою маленькую дочь среди десятков тысяч сирот, разбросанных по всей Европе, и выкупит ее из плена.

Кстати, гестаповцам не пришло в голову получше приглядеться к грязным лохмотьям Фредерики и Вильгемины — рабочим комбинезонам, рваному шарфу, сношенным туфлям, залатанному нижнему белью, — иначе бы они нашли еще столько же золота и драгоценностей.

Петр Великий

Одна ростовская семья, чьи предки жили в Голландии, загорелась желанием повторить подвиги Петра I в период его голландской стажировки. По примеру русского царя они вытачивали на токарном станке слоновую кость, лудили ведра, изучали зубоврачебное дело, писали букву R задом наперед и гравировали алмазным резцом по золоту. В результате все семейные золотые запасы — кольца, браслеты, детские зубные колечки, медальоны, броши, кольца для салфеток, ложки, портсигары, ручки-самописки, автомобильные накладки и водопроводные краны — были гравированы. Потом все это богатство конфисковали немецкие оккупанты. Золотые изделия попали в Мюнхен, где поначалу необычную коллекцию решили не разбивать, но затем предметы все же разошлись по рукам. Наиболее впечатляющие вернулись в Советский Союз, точнее, в Ленинград. Восемнадцать небольших изделий, пройдя через руки посредников и скупщиков краденого, оказались в Майнце, откуда угодили на переплавку в Баден-Баден. Получив их там на короткое время, уже в виде золотых слитков, лейтенант Густав Харпш почти довез ценный груз до города Больцано, где спагетти лучше не пробовать.

Петр I, помешанный на всем нерусском, решил ввести спагетти в рацион своих соотечественников. Этим блюдом на амстердамских судоверфях его угощали повара венецианских торговцев шелком. Так получилось, что вместо секрета приготовления итальянских спагетти царь привез в Санкт-Петербург секрет изготовления китайского шелка. Комментаторы, явно перебирающие в стремлении изобразить Петра мудрецом и пророком, в своих пространных рассуждениях о шелке и спагетти склоняются к тому, что все дело в этих тонких макаронинах. Похожие на шелковые нити, они, вероятно, вместе с шелком попали из Китая в Венецию стараниями Марко Поло, а уж оттуда, вне всякого сомнения, опять же вместе с шелком, распространились по всей Италии. Эти же комментаторы подхватили слова русского царя о том, что Петербург — это северная Венеция. По его указанию в Россию привезли китайских поваров, но на чужбине их заела тоска, и вместо того чтобы варить хорошую лапшу, они только то и делали, что стирали. Стоит ли после этого удивляться, что императорскую портомойку в Петербурге открыли именно китайцы.

Англичанам приписывают честь изобретения и строительства первых концлагерей, где во время англо-бурской войны томились голландские фермеры, чьи предки, возможно, учили Петра искусству гравировки. На самом деле царь Петр намного опередил англичан. В Великом Новгороде он устроил первый примитивный концлагерь для непокорных казаков, люто ненавидевших петровское увлечение новомодными европейскими штучками, особенно голландскими. Голландию, по их мнению, населяли люди с перепончатыми ногами, которые ели луковицы тюльпанов и передвигались не на лошадях, а исключительно в лодках.

Продолжение следует

Перевод с английского Сергея Таска

S U M M A R Y

Elena Stishova — Natalya Sirivlya
There is radio, but no happiness
«Kinotavr»-2005.

Igor Mantsov
A good grave
Review of Pavel Lungin's POOR RELATIVES (Russia — France).

Dmitry Bykov
Poor souls, or Dead relatives
Review of Pavel Lungin's POOR RELATIVES.

Irina Lyubarskaya
What a creativity!
Review of Maxim Pezhemsky's DON'T CRY MUMMY 2 (Russia).

Sasha Kiselyov
Space Odyssey, which wasn't there
Review of Alexei Fedorchenko's THE FIRST PEOPLE ON THE MOON (Russia).

Nina Tsyrkun
The dead blooming
Review of George Romero's THE LAND OF THE DEAD (USA).

Irina Lyubarskaya
Seduction and punishment
Review of Tim Burton's CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY (USA).

Irakly Kvirikadze
The Finnish minister Viktor Petrovich Dyomin

Jeanna Vasilieva
Round Olimpus with a photocamera
Personal rubrics.

Konstantin Murzenko:
«I write normal mediocre dialogues»
Interview taken by Etery Chalandzia.

Nina Tsyrkun
Match point
Portrayal of Scarlett Johansson.

Boris Groys
Gods enslaved: cinema and meta-physics
Reality as a product of «meta-Hollywood».

Elena Stishova
Contact reached!
Kiev-2005. The 1st International festival of documentaries.

Vladimir Salnikov
Profession: curator
Oberhausen-2005.

Daniel Auteuil:
«...As far as mu craft affords»
Interview taken by Patrick Fabre.

Abram Kletskin
To find your own niche
Interview and commentary by Dmitry Desyaterik.

Vitaly Troyanovsky:
«To be «island» is dangerous for your life»
Interview with the anchor of the TV-cast ISLANDS (Channel Kultura) taken by Evgeny Tsymbal.

Michail Kalatozov
Friendship between the swom ene-mies
Stuff from the archive of the well-known director dated by the war years when he was on business in the USA.

Vitaly Melnikov
Life is cinema
Memoirs of the film-maker.

Peter Greenaway
Gold
Excerpts from the book.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

22 НОЯ 2005

05-36243

Тираж 1-го завода 3000 экз. E-mail: type@printshop13.ru http://www.printshop13.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 27.09.05. Подп. к печати 30.09.05
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 15,23
Заказ 5617. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2005

РЕАЛИТИ-ШОУ

ГОЛОД NEW YORK

СЕГОДНЯ
20.00

WWW.GOLODTNT.RU WAP.GOLODTNT.RU

ТНТ

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, А.БУРОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, В.ЗВЕРЕВОЙ, Л.КУЗЬМИНОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, А.МЕДВЕДЕВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Н.СИРИВЛИ, А.СОКОЛЯНСКОГО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Класс «А». XXVII ММКФ
Ток-шоу — истории, рассказанные для всех

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ММКФ-2005
«КОСМОС КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ» Алексея Учителя
«ПОСЛЕДНИЙ УИК-ЭНД» Павла Санаева
«ВЕЧНАЯ МЕРЗЛОТА» Аку Лоухимиеса
«ХРОНИКИ ОБЫКНОВЕННОГО БЕЗУМИЯ» Петра Зеленки
«САМАЯ ПЕЧАЛЬНАЯ МУЗЫКА НА СВЕТЕ» Гая Мэддена

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ
РОБЕР ГЕДИГЯН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Истина момента. Военные фильмы
Венеция-2005
Сан-Себастьян-2005

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

МИХАИЛ КОЗАКОВ
ШЭРОН СТОУН
ТОМАС ВИНТЕРБЕРГ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Оскар Вернер в воспоминаниях
Катрин Денёв. В ТЕНИ СОБСТВЕННОЙ ТЕНИ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Питер Гринуэй. ЗОЛОТО
Йессека Фальцой. РАССКАЗЫ ИЗ ЦИКЛА «КИНО»